SCULPTURES
DE
SOLESMES

SOLESMES

LES SCULPTURES

DE L'ÉGLISE ABBATIALE

SOLESMES

LES SCULPTURES

DE L'ÉGLISE ABBATIALE

1496-1553

REPRODUCTIONS. ÉTAT DE LA QUESTION D'ORIGINE.

PAR

LE R. P. DOM M. DE LA TREMBLAYE

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE PATRONAGE

DE LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DU MAINE



SOLESMES

IMPRIMERIE SAINT-PIERRE

1892

A LA MÉMOIRE

DE

DOM GUÉRANGER

AVANT-PROPOS

Les sculptures qui ornent les deux transepts de l'église abbatiale de Solesmes sont connues depuis longtemps des touristes et des archéologues.

Pendant de longues années, les curieux ont pu les visiter à loisir, et les savants ont échangé bien des pages sur l'origine, le sens et la valeur artistique de ces remarquables monuments du passé.

C'est que, par leur date et plus encore par leurs caractères particuliers, les sculptures de Solesmes semblent se rattacher, dans la genèse historique de l'art français, à deux de ces époques dont l'étude est toujours aussi intéressante que délicate, deux époques de transition.

Peu d'œuvres, fussent-elles supérieures au Sépulcre du Christ, *peuvent montrer aussi bien que lui l'influence italienne, s'exerçant avec réserve encore, auprès des traditions françaises, qui restent dominantes. Les deux écoles sont bien caractérisées, leur alliance n'en est que plus curieuse à observer. Elle se fait, comme partout, par l'ornement d'abord, et c'est là que l'art italien séduit et triomphe; la statuaire est restée plus française, mais on sent déjà qu'à force de chercher la noblesse dans la nature, elle ira peu à peu, elle aussi, au grand courant italien. Le* Sépulcre du Christ, *exemple frappant de cette évolution, est daté de 1496.*

Dans la Chapelle de la Vierge, *c'est autre chose; nous sommes près de soixante ans plus tard, en 1553. Ce qu'on pourrait appeler la syntaxe de l'ornementation italienne se trouve alors dans tous les cartons français; la main de nos artistes s'est assouplie de son mieux à cette manière fine et plantureuse à la fois qu'ils avaient voulu s'approprier. L'école de Fontainebleau tenait la tête de cette seconde étape de notre Renaissance, mais l'atelier de province n'imite pas aussi bien qu'elle; l'art qui règne est italien, le ciseau qui traduit est français. La statuaire, habile déjà, est bien loin du classique, elle est moins noble que dans le* Sépulcre, *naturelle presque toujours, naïve encore parfois. Le sentiment religieux n'est pas si pur que dans l'œuvre du* XVe *siècle, il domine cependant, il trouve même ici et là quelque belle pensée. Les maîtres renommés, que les rois pensionnent, n'en sont plus là : ce n'est pas le moindre intérêt que la* Chapelle de la Vierge *présente, de faire constater et d'offrir à l'étude cette marche en seconde ligne des ateliers provinciaux, suivant non sans talent, mais à distance, les progrès hâtifs du jour et retenant, ce que les maîtres oublient, les coutumes et les goûts du terroir. Un caractère curieux de nos groupes du* XVIe *siècle, c'est peut-être l'imitation plus ou moins consciente des tableaux vivants qui attiraient le peuple à la représentation des mystères, caractère dont leur composition porte l'empreinte par l'action multiple et vive des personnages, comme par la profondeur des plans. Ils ont traduit* « ad vivum » *la thèse savante de Jean Bougler.*

Si la critique d'art est enfin parvenue à s'éclairer sur les questions difficiles, il reste cependant deux lacunes à combler : les imagiers qui ont travaillé à Solesmes ne sont pas connus avec certitude; les deux monuments, auxquels on accorde tant d'intérêt, n'ont jamais été reproduits d'une façon assez précise et assez complète pour que les travailleurs ou les artistes puissent en profiter autant qu'on le peut sans les voir.

Pour trouver les noms si utiles à connaître, les chercheurs laborieux n'ont pas fait défaut; depuis cinquante ans, on a fouillé maints dossiers aux Archives Nationales, au Mans, à Tours, à Angers. M. Cartier a poussé ses perquisitions jusqu'en Belgique et mis à contribution les archives d'Anvers, qui ne lui ont point renvoyé le nom de Vriendt-Floris. Dans un rayon moins lointain, nous avons nous-même, tout dernièrement, inventorié les minutes des notaires de Sablé, où l'on pouvait encore espérer quelque bonne fortune. Les documents péremptoires s'obstinent à rester cachés. S'ils existent encore, on les trouvera quelque jour; peut-être aussi n'aura-t-on jamais à alléguer qu'une mention indirecte, aperçue par une chance heureuse, en tel endroit que nous ne pensons pas et que nous ne pouvons penser à explorer. Une pareille chance n'a pas d'heure, quel que soit le coup d'œil de celui qui cherche : s'offrira-t-elle demain? l'attendra-t-on longtemps encore?

L'absence de certitude laisse le champ ouvert aux hypothèses; celles-ci non plus n'ont pas fait défaut. Elles sont venues l'une après l'autre, réservées d'abord et mûries, pleines d'observations fécondes; puis jaillissant avec enthousiasme de quelque système préconçu, poussant obstinément leur pointe, sans grand souci d'aligner des raisons; enfin vertement ramenées à des procédés plus sûrs, par des censeurs plus calmés, qui ont su présenter des vraisemblances et éliminer les fictions. Tous, dans une mesure diverse, ont concouru au but commun, et tel a parfois égaré les recherches, qui les faisait avancer sur un autre point. Combien de faits établis, de probabilités définies, d'erreurs mises de côté, par cet actif échange d'idées! La certitude, sans doute, ne nous est pas donnée, mais nous avons des vraisemblances sérieuses sur lesquelles il semble qu'on puisse rester pour attendre la découverte des documents. Aujourd'hui, de guerre lasse, les plumes savantes se sont ralenties; attendrons-nous qu'un nouveau débat naisse d'une nouvelle hypothèse? attendrons-nous, ce qui tardera davantage peut-être, que les précieux contrats soient enfin exhumés, avant de satisfaire au désir de ceux qui, ne pouvant voir par eux-mêmes, demandent des reproductions soignées et complètes, sur lesquelles ils puissent travailler?

On a pensé que l'attente avait été assez longue, et le plan de la présente publication s'est aussitôt dessiné. Il y a vingt-quatre ans qu'on se proposait, à Solesmes, de publier une notice « accompagnée de planches et de dessins (1) *». Il y a quinze ans que M. Cartier tentait un infructueux essai de gravure* (2)*; il y a treize ans que M. le duc de Chaulnes mettait au service de cette tâche les puissants moyens dont sa libéralité et son zèle éclairé pour les arts pouvaient seuls disposer; en 1887, enfin, M. Palustre a donné, dans son luxueux ouvrage* La Renaissance en France, *trois vues de nos monuments. L'eau-forte est bien toujours la reine des reproductions artistiques, mais parfois elle a trop à faire, et c'est ici le cas : les deux vues d'ensemble, notamment, sont très loin de la précision si nette du texte qui les accompagne.*

Certes, nous ne nous flattons pas de donner cette « illustration digne des Saints de Solesmes *» que M. Cartier désirait, et que M. le duc de Chaulnes voulait avec raison si parfaite. Nous*

(1) « Le jour n'est pas éloigné où les moines publieront une notice complète sur Solesmes, accompagnée de planches & de dessins. » (*L'Abbaye de Solesmes*, par A. Joubert, dans la *Chronique de l'Ouest*, 30 octobre 1868.) Cet article rappelle qu'il fallait « une autorisation spéciale pour prendre le moindre croquis ».

(2) « Nous aurions voulu ajouter quelques planches à notre travail, mais l'essai a été infructueux & nous craignons la trahison des graveurs, surtout dans le format que nous avons adopté. » (Cartier, *Les Sculptures de Solesmes*, 1877, in-8°, p. 3.)

connaissons l'imperfection de nos planches, et nous en pouvons parler librement, car l'héliogravure est hors de cause : elle est l'œuvre de M. Dujardin. L'imperfection vient des clichés, qui sont notre œuvre, et nos clichés auront peut-être une excuse dans les difficultés qu'il fallait vaincre, dont les moindres ne sont pas la profondeur des grottes où les scènes se cachent, un éclairage impossible, le ton jaunâtre de la pierre, estompé par la poussière de douze ans. Nous aurons moins bien fait, sans doute, que nos devanciers n'ont voulu faire; mais nous aurons du moins obtenu un résultat qui suffira peut-être aux travailleurs; s'il en était ainsi, nous serions récompensé largement d'un labeur ingrat et pénible de tout point.

Un album de cent planches suffirait à peine, si l'on voulait reproduire nos deux chapelles jusqu'aux détails. Était-il nécessaire d'aller si loin? Nous ne l'avons pas cru, parce que beaucoup de ces détails, répartis aux endroits moins en vue, ne sortent pas des données connues de l'une ou l'autre période de la Renaissance française; on les trouve partout, et souvent plus soignés parce qu'ils sont plus en évidence. A cela près, nous donnons tout. Même, pour faciliter autant que possible l'étude de la statuaire, plus intéressante et plus neuve, peut-être, que celle de l'ornement, nous n'avons pas craint de reproduire les principaux groupes à différents points de vue et de diverses grandeurs. On trouvera, après cette série d'ensembles et de détails pris dans nos monuments, les Sépulcres *ou autres sculptures qui ont été allégués en témoignage par les auteurs des précédents travaux; et nous avons forcé la liste pour faire place à quelques œuvres du même genre qui semblaient intéressantes soit par la proximité locale, soit à cause de l'époque où elles ont vu le jour.*

On a déjà, par tout ce qui précède, l'idée qui a inspiré notre ouvrage : donner l'état de la question et mettre à la disposition de ceux qu'elle intéresse un point d'appui et un instrument de travail. Comme point d'appui, ils auront un exposé sincère de ce que les autres ont acquis, vraisemblance ou certitude, décompte fait des systèmes qui n'ont pas tenu devant la critique; et les planches, assez exactes pour faire foi, seront leur instrument de travail. Nous croyons que les précédents efforts auraient produit davantage, si l'on avait eu sous la main les menus faits que chacun apportait à son heure, faute de grandes découvertes, et qu'il fallait ensuite colliger çà et là. Nous croyons aussi qu'il ne faut pas oublier ceux qui ont ouvert la route, qui ne travaillaient pas, comme nous, sur un terrain préparé; c'est le moment de fixer ce que nos monuments leur doivent : quand les documents auront paru, si on les trouve, il sera trop tard, toute l'attention sera pour eux. Après une étude préliminaire des sources qui peuvent fournir quelque indication, et du cadre où les sculptures de Solesmes ont été placées, nous exposons la suite des recherches dont elles ont été l'objet. Les conclusions encore douteuses ne seront pas sans profit pour l'avenir; nous les avons soigneusement coordonnées et discutées en vue de ce résultat. En face d'elles, enfin, nous placerons les monuments eux-mêmes, avec les observations que nous avons pu croire utiles. Ce procédé entraîne à quelques redites, mais il a aussi ses avantages, et nous n'avons pas su en trouver un meilleur.

Telles sont la fin et la forme de notre ouvrage : sa nature se définit du même coup. C'est un travail de seconde main; ce que nous y avons mis d'observations personnelles paraîtra peu dans l'ensemble. Il répondra d'autant mieux à son but, qu'il exposera plus complètement ce que la science des autres a pu avancer ou découvrir.

Et nous, pour notre part personnelle, nous n'aurions pu accepter d'autre charge, car l'étude d'une œuvre de la Renaissance est nouvelle pour nous. Notre travail et nos espérances, qu'on nous pardonne le mot, ne sont pas là.

Nous sommes heureux, cependant, d'avoir été mis, comme par rencontre, en face de cette tâche, puisqu'elle nous a fait vivre, pendant un temps bien court, au milieu de tout ce qui restera notre plus cher souvenir.

Elle nous a été grandement facilitée par le bienveillant appui de quelques amis. La Société archéologique du Maine a bien voulu rendre possible cette coûteuse publication. A tous, nous exprimons ici notre reconnaissance, et en particulier à M. Triger, vice-président, et au secrétaire M. l'abbé Esnault.

L'an 1676, un moine de Solesmes, de la Congrégation de Saint-Maur, terminait ainsi sa notice sur notre prieuré : « Sed et orate pro omnibus hujusce cœnobii benefactoribus, et pro me peccatore, Congregationis Sancti Mauri monacho quamvis indigno. » *C'est presque un* explicit *du* XIIe *siècle, mais ce qu'il exprime ne peut pas être suranné. Comme le vieux chroniqueur, nous voulons rappeler, à ceux qui peuvent se souvenir, tous les bienfaiteurs qui ont aimé et embelli notre église et spécialement celui dont la foi l'a sauvée des ruines pour la conserver à notre Ordre et aux arts. En témoignage de filiale gratitude, nous dédions cet ouvrage à la mémoire vénérée de dom Guéranger.*

Solesmes, 25 janvier 1892.

Fr. M. Coutel de la Tremblaye

Membre de la Société historique & archéologique du Maine.

PREMIÈRE PARTIE

PRÉLIMINAIRES

LES SOURCES. L'ÉGLISE

CHAPITRE I.

LES SOURCES. LES MANUSCRITS.
CHRONOLOGIE D'APRÈS LES MANUSCRITS ET AUTRES SOURCES.
LES PLANS.

On s'est parfois demandé pourquoi des monuments aussi importants que le sont nos deux chapelles se trouvaient comme égarés dans l'église d'un simple prieuré, dans un petit bourg du Maine. Sans doute, si deux hommes supérieurs comme dom Guillaume Cheminart et dom Jean Bougler n'avaient pas gouverné Solesmes, l'histoire du prieuré se serait probablement déroulée sans qu'on eût à y inscrire des faits artistiques bien marquants. Mais il ne faut pas perdre de vue que Solesmes tenait une des premières places parmi les prieurés manceaux.

Dans son *Essai historique* (p.73), dom Guéranger a exposé les droits ecclésiastiques et féodaux dont notre prieuré était si largement pourvu : droit, pour le prieur, de signifier dans la paroisse les mandements & ordonnances de l'évêque, de présider à toutes les fonctions et cérémonies publiques; obligation, pour le « vicaire perpétuel » (curé séculier), d'assister avec ses paroissiens à la messe du monastère dans les fêtes solennelles; droit de haute et basse justice sur toute la paroisse, avec juridiction sur la majeure partie du faubourg Saint-Nicolas de Sablé, sur la paroisse de Vion, sur celles de Bouëssay, de Bousse, de Gâtines, sur les trois ports de la Sarthe; droits de dîme, pêche, pontenage, ban, mouture et autres; droit sur toutes les marchandises qui entraient à Sablé par terre ou par eau le jour de la Chaire de saint Pierre; droits d'une foire libre chaque année à Solesmes (1). Le prieur de Solesmes était encore curé primitif de l'église Notre-Dame de Solesmes, de l'église paroissiale et priorale de Bouëssay, de l'église paroissiale de Gâtines; il exerçait ses droits par le moyen d'un sénéchal et autres officiers; enfin, dans les chapitres généraux, il avait la préséance sur les quarante-neuf prieurs relevant de la Couture (2).

(1) *Essai historique*, p. 39-40.

(2) Dom Guéranger donne la plupart de ces droits d'après le ms C folio 469. Ils sont plus détaillés dans le ms A f. 201 v. « Le domaine de Solesmes avait le titre de châtellenie, avec haute, moyenne & basse justice... Les officiers étaient un sénéchal, un procureur fiscal, un greffier, un appariteur & un garde des forêts. » Il y avait en plus un droit d' « impôt sur les marchands forains qui passaient par Solesmes ». (f. 202) *Ibidem* : « Hoc erat adhuc eorum in eodem pago jus non mediocre a tempore fundationis, quod nunc etiam perseverat (1676), ut modii & vasis vinarii mensura a priore & officiariis justitiæ loci determinaretur per duorum clavium sancti Petri, prioratus patroni titularis, una super alteram saltantium, impressionem. » Les mss B & D ne disent rien sur cette matière.

De cette énumération, que nous abrégeons, il ressort que le prieuré de Solesmes était doté comme une petite abbaye ; on s'étonnera moins de l'importance des travaux qui y furent exécutés et dont nous allons essayer de rétablir le cadre chronologique.

LES MANUSCRITS

Les sources manuscrites qui nous serviront méritent d'être classées avec soin. Elles sont connues depuis longtemps. Ce sont quatre notices contenues dans les n[os] 12697 & 11819 du fonds latin à la Bibliothèque Nationale. L'une, la meilleure (C), a servi à dom Guéranger pour son *Essai historique;* une autre (D) a été reproduite dans le *Cartulaire de la Couture et de Solesmes* (1), puis dans le tome I des *Mélanges* de dom Guéranger (2); le *Cartulaire* a donné aussi des extraits de la troisième et de la quatrième (A, B). Échelonnées entre 1676 et 1702, ces quatre notices ne valent pas plus que les ouvrages de cette époque en fait de critique d'art; mais, pour la chronologie et surtout pour l'ancien état des lieux, elles nous fourniront des renseignements précieux.

J'appelle ms A : *Historia insignis Prioratus SS. Petri et Pauli de Solesmis, prope Sablolium, in diœcesi Cœnomannensi, Compendium...* etc. (B. N. Lat. 12697, f. 197. *Monasticon Benedictinum.*) La même main qui l'a écrit et qui a mis l'*Explicit,* l'a daté de 1676. Rien ne fait suspecter cette date, puisqu'il est question, dans le texte, de la construction du vivier en 1675 (f. 207 v) (3), tandis que le désastre du 16 juillet 1682 n'est pas signalé (4). Ce manuscrit est un mémoire rédigé sur le plan que dom Michel Germain avait arrêté pour les notices de son *Monasticon Gallicanum;* il est classé avec les matériaux qui ont servi à cet ouvrage; on peut donc croire qu'il fut le premier document fourni par notre prieuré à dom Germain. L'auteur était certainement un moine de Solesmes; c'est tout naturellement vraisemblable; on peut aussi l'inférer du terme qu'il emploie : « in prioratu *hocce* Solesmico » (f. 208 et ailleurs), et du passage où, affirmant que Germain Pilon est l'auteur de nos statues, il dit : « C'est un artiste de la ville d'Angers, très savant en l'art de sculpture, qui me l'a appris. » (f. 207) Dom Germain (C 468 v) est plus réservé, « *ut quidam ferunt* », et moins local. Enfin la certitude s'impose quand on entend l'auteur parler à chaque instant en témoin oculaire, notamment de fouilles faites en 1670 dans le grand jardin : « Et ipse ego qui hæc scribo non semel vidi. » (f. 203)

Ms B : *Epitome historiæ Prioratus Solismensis, Ordinis Sancti Benedicti, Congregationis Sancti Mauri.* (B. N. Lat. 12697, f. 226. *Monast. Bened.*) Il se date lui-même de 1684 en ces termes : « Le même dom Joseph (des Ormes, de la Congrégation de Saint-Maur, prieur),

(1) *Cartulaire des abbayes de St-Pierre de la Couture et de St-Pierre de Solesmes,* publié par les Bénédictins de Solesmes, sous les auspices & aux frais de M. P. d'Albert, duc de Chaulnes ; in-4° de xv-530 p. avec planches, Le Mans, Monnoyer, 1881 ; à l'Appendice.

(2) *Œuvres de dom P. Guéranger, etc. Mélanges de Liturgie, d'Histoire et de Théologie,* I, 1830-1837, in-8° de xv-619 p., Solesmes, imp. St-Pierre, 1887 ; p. 536 & suiv.

(3) Les ruines en existent encore.

(4) Tempête qui renversa le clocher, mentionnée au long dans le ms B.

l'an 1670, céda le priorat à dom Étienne de Noyelles, de la même Congrégation; celui-ci, en cette présente année 1684, commence, avec beaucoup de zèle, la reconstruction des lieux réguliers en partie détruits (1). » Ce manuscrit est une note abrégée, qui donne, en plus, les événements survenus depuis 1676, notamment l'ouragan de 1682, qu'il décrit avec des circonstances *toutes locales* et très détaillées. (f. 226 v) Il emploie aussi la désignation immédiate : *hancce basilicam,* en parlant de l'église de Solesmes. L'auteur est vraisemblablement un moine du prieuré. L'ordre des matières est encore celui des notices du *Monasticon Gallicanum,* mais les chapitres n'en sont pas toujours indiqués. On peut remarquer qu'au folio 229 verso le passage concernant dom de Noyelles, qui donnait alors des gages de son zèle, a été bâtonné et biffé depuis, probablement par dom Germain, qui utilisa plus tard ces documents pour la *Sancti Petri Solesmensis Cella* (ms C), alors que l'espérance laissée en 1684 par le malencontreux commendataire avait fait place à de tristes réalités (2).

Ms C : *Sancti Petri Solesmensis Cella.* (B. N. Lat. 11819, f. 467. *Monasticon Gallicanum.*) La date de ce manuscrit soulève une difficulté. Les auteurs du *Cartulaire* disent : « C'est un travail nouveau, fait, en suivant les mêmes lignes, environ vingt-cinq ans après le premier. » (p. 430, note 1.) Quel est ce premier travail, qui doit servir de point de départ? Nous ne pouvons le préciser complètement. Il ne saurait être question du ms D, qui est une notice spéciale sur les choses remarquables de l'église du prieuré. Restent B (1684) et A (1676); vingt-cinq ans après, ou environ, c'est 1709 ou 1701; environ 1709, c'est trop tard, puisque notre ms C a été certainement écrit avant la mort de dom de Noyelles (3), que l'*Essai historique* (p. 78) et le *Cartulaire,* moins affirmatif, il est vrai (p. 455), placent en 1706. Et 1701, c'est encore trop tard, semble-t-il, puisque notre texte appartient, non plus au *Monasticon Benedictinum,* comme les deux précédents, mais au *Monasticon Gallicanum,* que dom Michel Germain laissa, en mourant, « prêt à être livré à l'impression (4) ». Or, dom Germain mourut le 23 janvier 1694, après une courte maladie commencée le 2 du même mois. C'est donc jusqu'à 1693, au plus tard, qu'il faudrait faire remonter notre ms C. D'autre part, sa rédaction ne peut être antérieure à 1684, puisqu'à cette date l'*Epitome* en est encore à espérer merveilles du prieur, tandis que le masque est aux orties, en attendant le froc, au moment où notre manuscrit C est composé (5). Tenons donc pour une date qui reste à préciser entre 1684 et 1693, et n'oublions pas que dom Germain lui-même fut

(1) « Idemque domnus Josephus, anno 1670, ipsummet prioratus titulum concessit domno Stephano de Noyelles, ejusdem Congregationis monacho, qui, *hocce anno 1684,* magno animi zelo, incipit loca regularia monasterii partim destructa reædificare. » (f. 229)

(2) Voici le passage bâtonné & biffé dans le ms B, f. 229 v : « (Stephano de Noyelles), qui hocce anno 1684, magno animi zelo, incipit loca regularia monasterii partim destructa reædificare, studioque, vigilantia ac labore annuos reditus quinque millium quingentarum vix nunc communiter librarum turonensium multum adaucturus speratur. *Faxit Deus optimus maximus ut ad opus perfectum monasterii reædificationem felicissime perducat.* »

Le ms C, au contraire, après avoir résumé les griefs de la Congrégation contre Étienne de Noyelles, ajoute : « *Faxit Deus, ut votorum memor, desertum continentioris normæ genus postliminio resumat;* & quando mortem non licet fugere, vitæ mollioris ac solutioris sæculique studiis ex animo moriatur, æternum victurus. » (f. 472 v; cf. f. 470 v.)

Ce triste personnage suscita à la Congrégation tout entière de nombreuses difficultés; sa mort seule, arrivée en 1706, rendit la paix au prieuré. Outre le rapprochement très clair des deux passages que je viens de citer, on pourrait apporter une foule d'autres textes montrant que dom Germain, en rédigeant le ms C, avait sous les yeux les mss A & B. Un exemple. Les deux bons moines du pays, auteurs des deux premiers manuscrits, se sont livrés à des fantaisies d'étymologie toutes naïves sur le nom de leur cher prieuré. « Solesmes, quasi mansio solis & amor, locus esset ille. » (A 197) « Quasi mansio solis : quippe cum toto anno, a prima ad vesperum, iste collis, quando sol lucet irradiatur. » (B 226) Le savant dom Germain rejette cette poésie : « Non a *solis mansione* (quod inepte garriunt recentiores) inditum loco nomen primarium. » (C 467)

(3) Voir note précédente; C 470 v & 472 v.

(4) Courajod, *Monasticon Gallicanum,* 1869, p. 11.

(5) Voir ci-dessus note 2; B 229 v.

l'auteur de la *Sancti Petri Solesmensis Cella* (1). Ainsi ce manuscrit, qui résume sur certains points, complète sur d'autres et fond ensemble les deux précédents, est la rédaction la plus autorisée de la notice sur notre prieuré, suivant le plan du *Monasticon Gallicanum,* appliqué cette fois par son auteur. C'est ce ms C que dom Guéranger a utilisé dans l'*Essai historique* (p. VII), avec beaucoup d'autres documents.

Avant d'en finir avec ce premier groupe de nos sources, il n'est pas sans intérêt de remarquer en passant que, dès 1676, le mémoire qu'on envoyait de Solesmes à Saint-Germain-des-Prés est rédigé suivant le plan uniforme que dom Germain avait arrêté longtemps d'avance pour son *Monasticon.* C'est une confirmation de détail à ce que M. Courajod a écrit sur ce sujet (2).

Ms D : *Mémoire de ce qu'il y a de plus remarquable dans l'église du prieuré de Saint-Pierre de Solesmes,* avec la lettre d'envoi de ce mémoire à dom Mabillon. (B. N. Lat. 12697, f. 224. *Monast. Benedict.*) La lettre d'envoi, adressée à dom Mabillon, est datée de Solesmes, 15 février 1702, signée *Fr. François Riant, mbi.* (3), et de la même main que le mémoire. Elle semble autographe. Le tout en français. Il n'y a plus rien dans ce manuscrit qui rappelle les mémoires précédents ; c'est une simple et intéressante description des statues. Elle a été sobrement utilisée dans les *Annales O. S. B.* (4).

Ainsi nos quatre notices manuscrites se partagent d'elles-mêmes en deux séries : 1° le groupe A, B, C ; A, B étant les matériaux envoyés successivement à dom Germain avant 1693, et C la rédaction de dom Germain lui-même ; le tout se rattache au *Monasticon Gallicanum ;* — 2° le seul ms D, envoyé en 1702 à dom Mabillon pour les *Annales O. S. B.* (5). Les notices A, B, D, matériaux ayant servi, ont été classées plus tard dans le *Monasticon Benedictinum*, recueil en grande partie formé, au XVIIe et au XVIIIe siècle, de cette sorte de documents.

Nous retrouverons les quatre manuscrits quand il s'agira d'étudier les descriptions anciennes de nos Saints ; mais, pour l'instant, c'est une aride chronologie que nous allons leur demander, en complétant leurs indications par celles de l'*Essai historique* de dom Guéranger. La valeur de ce dernier travail est connue ; tous les auteurs qui ont écrit sur Solesmes l'ont pris pour base (6). Bien ordonné, très bien écrit, plein de faits exposés avec une scrupuleuse exactitude ou une sage réserve, il fut apprécié dès qu'il parut (7). Aujourd'hui même, il reste le meilleur pour la partie historique ; nous verrons plus loin que, s'il doit être complété en plusieurs points, il garde, sur beaucoup d'ouvrages parus longtemps après lui, le grand avantage de ne s'être pas lancé imprudemment dans les systèmes, et d'avoir pressenti le vrai avec clairvoyance sur les questions difficiles à établir. Combien il est à regretter que dom Guéranger n'ait pas eu le temps de rééditer cet ouvrage !

(1) *Monasticon Gallicanum,* collection de 168 planches, &c., avec une préface de M. L. Delisle, gr. in-4°, Paris, Palmé, 1871 ; p. XXXII : « Solêmes (Prieuré de)... &c. *Rédaction de dom Germain. Ms lat. 11819, f. 467.* » C'est bien notre ms C, l'hésitation n'est pas permise ; il suffit de contrôler la cote donnée par le *Cartulaire* (1881), avec celle qu'indique M. Delisle.

(2) COURAJOD, *op. cit.*, p. 8 & 11. Dès 1672, on réunissait à Saint-Germain-des-Prés les matériaux du *Monasticon Gallicanum*, préparés suivant un programme « longtemps médité d'avance ».

(3) Dom Riant, du Mans, profès de la Trinité de Vendôme, fut prieur de Solesmes pendant deux triennats, en 1693 & en 1696. Il mourut à la Trinité de l'Évière, à Angers, le 15 décembre 1718, âgé de 77 ans. (*Essai hist.*, p. 77, 78.)

(4) « Celebrantur ejus loci statuæ insignes ad pietatem compositæ, quas medio sæculo proxime elapso Joannes Bouglerus, ultimus prior regularis, fieri curavit. » (*Annales O. S. B.* t. IV, p. 195.)

(5) Pour les raisons exposées plus haut, je ne puis croire que les mss A & B aient fait partie de l'envoi à dom Mabillon.

(6) *Recherches sur les artistes qui ont exécuté les sculptures de l'église abbatiale de St-Pierre de Solesmes,* par dom Piolin, in-8°, 35 p. ; Arras, imp. de la Société du Pas-de-Calais, 1878 ; p. 4. — *Les Sculptures de Solesmes,* par E. CARTIER, nouvelle édition, in-8°, 144 p., 1 plan, 1 fig. ; Paris, Palmé, 1877 ; p. 2.

(7) *Correspondant,* t. XIV, 1846, p. 637 ; compte rendu signé P. L. (Pierre Lorain ?).

LA CHRONOLOGIE D'APRÈS LES MANUSCRITS ET AUTRES SOURCES

Voici la chronologie qui doit encadrer le présent travail, telle que les quatre manuscrits, l'*Essai* et d'autres documents permettent de l'établir.

Le prieuré aurait été fondé en 1010; cette date est discutée; on propose de la rapprocher d'une trentaine d'années. Ce n'est pas ici le lieu d'exposer ce débat.

Des constructions primitives, il ne reste presque rien. (A 202 v)

Nous faisons mention dans notre Nécrologe du passage d'Urbain II à Solesmes, le 14 février 1096. (*Essai*, p. 22.) Les manuscrits ne disent rien de cet événement, dont il n'existe pas de preuve absolue; mais on ne peut guère tirer argument de leur silence, parce qu'ils ne disent rien non plus des faits beaucoup plus caractérisés et moins anciens qui ont marqué les différents séjours de Charles VIII à Solesmes, et dont la preuve a été récemment établie par d'incontestables documents. Les manuscrits sont du XVIIe siècle, et les archives du prieuré furent détruites dans la première moitié du XVe, nous le verrons à l'instant. On peut donc s'en tenir à la grande *vraisemblance* que la chronologie historique des papes donne au passage d'Urbain II dans notre prieuré, quand elle nous montre le souverain pontife venant d'Angers, où il était les 6, 10, 11 et 12 février, s'arrêtant à Sablé le 14 et arrivant au Mans peu de jours après. Solesmes était sur son trajet direct.

Vers le milieu du XIIIe siècle, le ms A (205 v) signale « la restauration des principaux édifices ».

De 1300 à 1365 environ, diverses donations enrichissent le prieuré, particulièrement celles de Pierre Poncin, seigneur de Juigné, Jean de Manette, prêtre de Sablé, Thomas de l'Abbaye, aussi de Sablé. (A 218 et suiv.; B 227 v; C 476 v; *Essai*, p. 30-32.)

1370. Guillaume Patry, prieur, fait la grande chaussée de la Sarthe. (A 205 v, 219; C 470; *Essai*, p. 32.)

Vers le XIVe siècle, « circa decimum quartum sæculum », construction de la sacristie et de l'aumônerie. (A 207)

Vers 1425-1432, ravages des Anglais, qui incendient le prieuré. Le mobilier et les archives mêmes sont détruits. (A 203; C 496 v; *Essai*, p. 34.) L'*Essai* seul donne des dates.

Les prédécesseurs de Philibert de la Croix commencent les reconstructions. (C 470, sans date.)

Vers 1470, Philibert de la Croix, prieur, pousse activement les travaux. « Il construisit sur l'église une voûte élégante, et agrandit ainsi ce qu'on appelle le *presbyterium*, où est le maître autel. Ses armes, la croix de la passion du Seigneur, se voient sur la clef de cette voûte et aussi sur le logis du prieur (1). » Une voûte, l'élargissement de l'abside, des

(1) « Ecclesiam fornice concinno circa annum 1470, prior Philebertus de Cruce instruxit, necnon hanc, illa superiori parte quæ vocatur presbyterium, ubi est majus altare, adauxit, cujus insignia, crux nempe passionis Domini, in dicto fornice perpendiculariter apparent, ac etiam in ædibus prioris... » &c. (A 205 v) — « (Basilicam) adauxit ac fornice concinno instruxit. » (B 226 v) — « Ecclesiam... concinno fornice adornavit, superiorem chori partem (sanctuarium vocant, ubi majus altare) perfecit, prioris ædes vel condidit ipse, vel exstructis novum decorem conciliavit. » (C 470) — « Templi fornicem & absidam perfecit, prioris ædibus cameras addidit. » (C 471 v) — *Essai*, p. 37.

réparations au logis du prieur : telle est la part de Philibert de la Croix. Les trois manuscrits sont d'accord pour la date approximative, « circa annum 1470 ». Le prieur Philibert vivait encore en 1479. (C 471 v; *Essai*, p. 38.)

Entre 1479 environ et 1486, le prieur Matthieu de la Motte, « homme pieux, aimant ce qui est du ciel,... donna aussi ses soins aux biens de la communauté; il s'occupa surtout des étangs (1) ». Ses travaux d'endiguement et d'irrigation sont détaillés quatre pages plus haut par ce même manuscrit. (C 470) Il ne paraît pas qu'il ait rien fait pour les bâtiments ou l'église du prieuré. Le ms B fixe plus affirmativement le temps de son régime de 1479 à 1486, et la dernière date est certaine, c'est celle de son élection comme abbé de la Couture, ou tout au moins de sa confirmation par Philippe de Luxembourg, évêque du Mans, 26 avril 1486. (*Essai*, p. 38.) Matthieu de la Motte fut donc le prédécesseur immédiat de Guillaume Cheminart, prieur en 1486.

1488. 25 août, 1er septembre, le roi Charles VIII est à Solesmes, il y tient le grand conseil (2) : il date de Solesmes, à ces deux jours, six lettres de rémission (3), dont nous parlerons plus loin.

1491. 2 mai, Jean d'Armagnac, duc de Nemours, seigneur de Sablé, confère au prieuré d'importants privilèges (4). Les trois manuscrits placent la confirmation de ces privilèges par le roi Charles VIII en 1492. Jean d'Armagnac tenait de Charles VIII la seigneurie de Sablé depuis 1484; l'Anjou avait fait retour à la couronne sous Louis XI, par la mort du *bon Roi René,* arrivée le 10 juillet 1480.

1491. 31 août, le roi Charles VIII, venant du château de la Roche-Talbot, où il était le 30, tient à Solesmes une séance du grand conseil (5). Son passage à Sablé est signalé, d'après les archives municipales, dans une *Histoire manuscrite de Sablé,* par M. Pillereau (6).

« *Vers 1494* », les trois manuscrits A, B, C, à l'unanimité, placent l'œuvre de Guillaume Cheminart; elle a été considérable, et comme sa délimitation donne lieu à certaines difficultés, il faut serrer de près les manuscrits. A Guillaume Cheminart, le ms A attribue : « le maître autel, la chapelle du vénérable pontife de Tours saint Martin,... le clocher, tel qu'on le voit maintenant (1676),... l'autel de Notre-Dame de Pitié, avec le riche et élégant tombeau de Notre-Seigneur Jésus-Christ, élevé sous le règne de Charles VIII. Cette œuvre fut achevée l'an 1498 (*sic*); on y grava les armes de France, celles de Bretagne (à cause d'Anne de Bretagne, femme du roi Charles), et celles du Dauphin. Au-dessous de ces trois écussons, dans l'axe du monument, on ajouta les armes de Cheminart, avec leurs supports, deux lions dressés. Ledit prieur compléta la décoration du chœur par des travaux dignes d'admiration, et fit exécuter des sculptures très parfaites. Il commença l'œuvre à ses frais et l'acheva heureusement. Il agrandit aussi d'un bâtiment le logis du prieur (7). » Le reste ne

(1) « Vir pius, amator cælestium,... rei familiaris, maxime stagnorum, curam egit. » (C 471 v)

(2) MÉNAGE, *Histoire de Sablé*, 2e partie, p. 52.

(3) *Arch. Nat.*, JJ, 219.

(4) A 218, 202 v; B 227 v; C 469 v; *Essai*, p. 39; la pièce, *Cartul.*, p. 373.

(5) *Arch. Nat.*, V, 5, 1041.

(6) Cette *Histoire manuscrite de Sablé* appartient à Mme Soudée, à Solesmes. Cf. CARTIER, *Les Sculptures de Solesmes*, p. 33, note 2.

(7) « *Majus altare, cum venerandi pontifficis sancti Martini Turonensis sacello,... cum campanili eo modo quo nunc* (1676) *videtur,... altare quoque Dominæ nostræ de Pietate, cum magnifico et eleganti Domini nostri Jesu Christi mausoleo, Carolo regnante octavo*... Hoc opus perfectum fuit anno 1498 (*sic*). Ac insignibus Gallicis, Britannicis (propter Annam de Britannia, Caroli conjugem), necnon & Delphinicis cælatum fuit, *additis perpendiculariter in infima, sed media parte, Cheminarticis, quæ a duobus leonibus erectis, ex utraque parte, fulciuntur*. Præfatus prior insuper *chori structuram* opere mirabili cum perfectissimis sculpturis... *propriis sumptibus incepit ac feliciter adimplevit*. Domum prioris ædifficio auxit, » &c. (A 206)

nous intéresse pas pour le moment; ajoutons cependant la *librairie,* dont la construction est attribuée au même prieur, non sans réserve, « ut putatur ». (A 207) Voici maintenant le ms B : « Guillaume Cheminart éleva la tour, avec un campanile haut de 220 pieds, si habilement travaillé qu'il force l'admiration de ceux qui le voient... Le même prieur construisit l'autel de Notre-Dame de Pitié et le riche et élégant sépulcre de Notre-Seigneur Jésus-Christ (1). » Le ms C, parlant des statues de ce même sépulcre, ajoute : « C'est le prieur Guillaume qui les fit faire vers 1494, certainement sous le règne de Charles VIII, roi de France (2). » Et plus loin : « Un maître autel fort élégant, la chapelle Saint-Martin, le campanile,... l'autel de la chapelle de Notre-Dame de Pitié, le sépulcre du Christ, l'arrangement du chœur, toutes ces figures si dignes d'admiration, quelques constructions dans le logis du prieur, telle est l'œuvre accomplie par Guillaume Cheminart depuis 1494 (3). » C'est, en d'autres termes, l'énumération donnée par le manuscrit A. Enfin, D, f. 224 bis : « Ce fut frère Guillaume Cheminart, prieur régulier de Solesmes, qui fist faire ce tombeau (de N.-S.). Ses armoiries sont au-dessus du sépulcre, avec celles du roy Charles huitiesme, d'Anne de Bretagne et du Dauphin... » L'affirmation unanime des textes et la présence des armoiries de Guillaume Cheminart sur le monument semblent mettre hors de doute le fait que le tombeau du Christ fut commandé par ce prieur. Comment l'*Essai historique* (p. 40) lui enlève-t-il le tombeau et le reste pour attribuer tout à Philippe Moreau de Saint-Hilaire, son successeur (1495-1505)? L'erreur est facile à comprendre et à corriger. En 1846, dom Guéranger n'avait sous la main que le ms C, où il n'est pas question des armes de Guillaume Cheminart, effacées du monument à la Révolution comme les trois autres écussons, et restituées seulement depuis, après que dom Piolin eut pris connaissance des mss A et B. De plus, le texte suivi par dom Guéranger fait finir en 1495 le régime de dom Cheminart : « Le prieur Guillaume Cheminart, homme du plus grand mérite, se dépensa sans compter pour le bien de ses moines, pour l'honneur de son église et pour le culte de Dieu, comme nous l'avons dit, jusqu'en l'année 1495, où, brisé par le travail et par l'âge, il remit le gouvernement du monastère au prieur suivant. Sa vie se prolongea encore, consacrée tout entière à Dieu; de graves infirmités l'achevèrent; il s'éteignit en 1550 (4). » Or le monument porte gravée sur les pilastres la date de 1496. C'est pour cette raison, sans aucun doute, que le père abbé, préférant le témoignage de la pierre à celui du manuscrit, s'est trouvé conduit à mettre le sépulcre du Christ et le reste au nom du successeur immédiat de dom Cheminart. La présence des armes de celui-ci a changé la thèse, mais il est facile de tout concilier. La date de 1496, gravée sur les dernières ornementations extérieures du sépulcre, est une date d'achèvement; cet achèvement eut bien lieu sous le priorat de Philippe Moreau de Saint-Hilaire, puisque le ms A (f. 210), confirmant le témoignage de C, place également en 1495 la démission de dom Cheminart. Mais les travaux dont nous avons vu l'énumération au nom de dom Cheminart commencèrent « *circa annum 1494* », « *ab anno 1494* ». Ils ont bien pu durer

(1) « Guillelmus Cheminart *turrim* erexit, *cum campanili* ducentis viginti pedibus elevato, ac tam affabre elaborato, ut omnes spectantes in admirationem raperet... Idem Guillelmus Cheminart *altare Dominæ nostræ de Pietate, cum magnifico et eleganti Domini nostri Jesu Christi sepulcro* construxit. » (B 226 v)

(2) « Quas circiter annum 1794, certe Carolo VIII Francorum Rege, Guillelmus prior erexit. » (C 468 v)

(3) « *Altare majus* elegantis formæ, *sancti Martini sacellum, campanile,... altare Mariani (quod de Pietate vocant) sacelli, cum Christi sepulcro, chori structuram, icones omnium admiratione dignas, prioris aliquot ædes* construxit, *ab anno* 1494, Guillelmus Cheminartus prior... » (C 470 v)

(4) « Guillelmus Cheminart, insignis meriti prior, suorum in commoda basilicæque decorem ac Dei cultum, superius expressum, impigre laboravit in annum 1495, quo laboribus & senio fractus, cellæ præfecturam sequenti commisit. Superstes ipse soli Deo vacavit, ac demum gravissimis excoctus malis, anno 1550 consumptus est. » (C 471 v; *Essai*, p. 40.)

deux ans, et lorsque Moreau de Saint-Hilaire, qui devait sa charge à la bienveillance de son prédécesseur (1), fit sculpter à une place d'honneur les armes de celui-ci, il rendit simplement un hommage nécessaire au véritable créateur de l'œuvre, à celui qui l'avait conçue et dirigée, au prieur de Solesmes qui, ayant reçu le roi de France (1491), avait voulu fixer le souvenir de son passage, enfin au généreux donateur de ce monument magnifique, s'il faut en croire le texte précité : *propriis sumptibus incepit ac feliciter adimplevit.* Après sa démission en 1495, dom Cheminart vécut encore longtemps à Solesmes (2). Pourquoi n'admettrait-on pas qu'il conserva la direction de son œuvre jusqu'à son plein achèvement, comme ce texte semble l'indiquer ?

En 1497, 2 juin, nouveaux privilèges concédés par Jean d'Armagnac, sur « l'humble supplication de nos chers et bien amez les religieux, prieur et convent du prieuré conventuel de Solesmes ». (*Essai*, p. 41 ; *Cartulaire*, p. 376.)

1530. Le prieur Jean Bougler (1505-1556) fait faire les vitraux de l'église; celui qui était au-dessus du maître autel est spécialement désigné. (A 206 v) Le ms C (f. 470) fournit la même indication, mais sans donner de date. Ce vitrail principal, placé au-dessus du maître autel, malheureusement brisé lors des réparations modernes, portait la date d'achèvement : 1532 (3). C'est le commencement d'une période de vingt-trois ans, durant laquelle dom Bougler n'a pas cessé d'embellir son prieuré & surtout son église.

« Vers 1535 » (A), « vers 1532 » (B, C), il fait faire successivement : la voûte de la croisée de l'église, *cruciatam ecclesiæ... concameravit* (A 206 v); la voûte de la *chapelle de la Vierge,* « *la Belle Chapelle* », comme on l'appelait alors dans le pays ; toutes les statues & sculptures qui sont dans cette chapelle, y compris la colonnade transférée plus tard dans le côté opposé du transept, & sans excepter le groupe de *Jésus au milieu des docteurs* (4); le *pavage* de la Belle Chapelle en pierre blanche polie, *cum pavimento ex lapide albo polito* (A 206 v, 207 ; B 226 v ; C 468 v ; *Essai*, p. 48 et suiv.); *le cloître* (A l. c. ; C 470 ; *Essai*, p. 45); les réparations à la *librairie,* qu'il voûte (en bois probablement) et qu'il enrichit de meubles et de livres. (A l. c. et f. 217 ; C 470 ; *Essai*, p. 45.) Le ms C lui attribue encore d'autres voûtes dans l'église : « Il voûta le *narthex* (?) et les deux côtés (5). » Il termine ainsi : « Par les soins de Jean Bougler ou de ses prédécesseurs, on vit s'élever les bâtiments de l'aumônerie (6). » L'*Essai* ajoute, avec beaucoup de vraisemblance, *la voûte de la chapelle de droite,* qui porte la date de 1538. J'ignore pour quelles raisons il met encore parmi les œuvres

(1) « Anno 1495 prioratui cedens (G. Cheminart) in gratiam Philippi Morelli de Sancto Hilario... » &c. (A 210)

(2) Malgré l'autorité de dom Germain, on ne peut admettre que Guillaume Cheminart, prieur depuis 1486, démissionnaire en 1495, parce qu'il était « *brisé de travaux et de vieillesse* » (C 471 v), ait vécu encore 55 ans. (*Ibid.* & *Essai*, p. 40.) Il est plus sûr de penser, avec les autres mss, qu'il mourut vers 1500 : « Annum circa 1500 e vivis decessit. » (A 210) — « Sub tymbo, prope cancellos majoris altaris, intra presbiterium, annum circa 1499 sepultus est. » (A 220) C'est lui-même qui avait fait embellir ce presbyterium. — Le ms B dit simplement, à la liste des prieurs : « G. Cheminarthus ab anno 1486 ad annum 1499. » (228 v) — Sur le lieu de sa sépulture, cf. C 474, & *Essai*, p. 40, qui sont d'accord avec le ms A. — Comme confirmation à ce que nous disons du temps où dut mourir dom Guillaume Cheminart, on peut ajouter une autre conjecture. Son nom, avec le prénom, figure parmi ceux des nobles personnages du Craonnais qui paraissent dans un accord avec Georges de la Trémoille, *le 14 mai 1428.* (*Chartrier de Thouars,* p. 16.) Si c'est bien de notre prieur qu'il s'agit, on comprend qu'il fût, en 1495, *senio fractus.*

(3) Il est assez logique d'admettre que les *Mémoires*, rédigés vraisemblablement sur des notes locales, aient donné les dates auxquelles on avait vu les travaux commencer, surtout quand tout le monde pouvait voir, sur les monuments eux-mêmes, d'autres dates qui ne peuvent guère être que celles d'achèvement ou d'inauguration.

(4) Ce groupe n'est certainement pas des mêmes artistes que les autres ; personne ne l'ignore. Je signale seulement ici ce fait que les Mauristes, peu experts en matière d'art, ne l'ont pas distingué des œuvres de dom Bougler.

(5) « *Narthecem et utrumque latus concameravit.* » (C 470)

(6) « *Ejusdem, aut modo laudatorum Johannis præcessorum opere, sacristiæ nec non eleemosynes deputatæ ædes surrexere.* »

de dom Bougler la réfection de la tour, ses baies, sa ceinture trilobée et la fameuse flèche (*Essai*, p. 48), que nous avons vu attribuer par tous les manuscrits à Guillaume Cheminart. Les groupes et sculptures en l'honneur de la Vierge portent la date de 1553, gravée sur la colonnade qui fermait la Belle Chapelle du côté du chœur. A cause de sa position, cette colonnade fut nécessairement le dernier ouvrage mis en place; c'est donc bien encore une date d'achèvement qu'elle nous fournit, et c'est cette date que le ms a donnée (f. 224 *bis*), en ajoutant au compte de dom Bougler « le chœur », c'est-à-dire probablement la croisée de l'église, et *les stalles*, qu'on attribue aux artistes du groupe *Jésus au milieu des docteurs*. Jean Bougler mourut en 1556, *tertia Aprilis*, suivant A (f. 211), *tertio Nonas Aprilis* (11 avril), suivant C (f. 472; *Essai*, p. 52); B donne simplement l'année, 1556 (f. 228v). Il fut enseveli sous le marchepied de l'autel de la Belle Chapelle, & non sous l'autel lui-même, *sub altaris Beatæ Mariæ... suppedaneo*. (A 220; C 474) Son corps a été relevé depuis.

1550 à 1563. Le marquisat de Sablé, possédé par Claude de Lorraine, duc d'Aumale, qui meurt en 1550, passe à son fils François de Lorraine, le Magnanime, duc de Guise, assassiné en 1563. (*Essai*, p. 52.)

Vers 1567 (*Essai*, p. 54), attaque des calvinistes contre le prieuré, racontée avec détails par A et C; grâce à l'énergique résistance des moines, aidés de leurs familiers et soutenus par les habitants, l'assaut des iconoclastes est repoussé et leur inutile essai d'incendie ne laisse de traces que sur l'une des portes de l'église. (A 203v, 204; C 270, avec les mêmes détails.) Aucun des manuscrits ne donne la date de cet événement.

Vers 1586, Nicolas Fumée, évêque de Beauvais, commendataire, refait le logis prioral et le bâtiment appelé *le pont qui tremble*, près l'église (A 207v); en même temps, il fortifie le prieuré « au temps de la guerre des calvinistes, pour qu'il soit plus à l'abri des incursions des hérétiques (1) ». Nicolas Fumée obtint le prieuré en 1583; il paraît sur les chartes de Solesmes jusqu'en 1591 et meurt en 1592. C'est donc entre 1583 et 1592 qu'on pourrait placer l'attaque de Solesmes, plutôt qu'en 1567, date que l'*Essai* attribue d'ailleurs à la prise de Sablé par les huguenots & à leurs mouvements dans le pays en général (2).

1589-1593. Violences de Landry, commandant pour les réformés à Sablé. (*Essai*, p. 55.) Les mss A et B les mentionnent sans leur assigner de date.

A la suite, longue période de décadence complète au spirituel & au temporel, jusqu'à l'introduction de la réforme de Saint-Maur.

On pourrait arrêter ici ce résumé chronologique déjà long. S'il n'a pas toute la précision désirable, il réunit du moins, avec leurs preuves, les notions historiques les plus sûres que nous ayons pu trouver, et il resserre à l'avance le champ des hypothèses gratuites, qui s'ouvrira toujours assez. Ceux de nos lecteurs qui connaissent les difficultés soulevées par l'étude des statues de Solesmes ont pu pressentir déjà que cet essai de chronologie ne sera pas inutile; nous y reviendrons plus d'une fois. Qu'on veuille bien nous permettre de pousser un peu plus loin encore cet aride exposé.

1664. Introduction de la réforme de Saint-Maur (3). (A 208; C 470v) Le prieuré est mentionné pour la première fois au chapitre général en 1666. (*Essai*, p. 70.)

(1) « *Tempore belli calvinistici* ad majorem contra hæreticorum incursiones cautelam. » (A 211 v)

(2) Cf. Ménage, 2e partie, dans *l'Annuaire de la Sarthe*, 1844, p. 56. En 1589, Sablé se rend à Henri IV; en 1590, la ville est reprise par les Ligueurs, qui sont aussitôt chassés.

(3) Le 6 décembre 1664, Gabriel de Chourses, commendataire, traite de la réforme de son prieuré. (Original en parchemin scellé, du 19 janvier 1665, sceau détruit, aux archives de Solesmes. Cf. *Cartul.*, p. 392.)

Vers le même temps, incendie à l'intérieur du prieuré, mais sans gravité. (A 205)

Un peu après, la foudre tombe sur la flèche en bois de l'église et brûle seulement la pointe, « apicem devorabat »; la flamme céda devant l'eau bénite; « il y eut plus de peur que de mal (1) ».

« Vers 1670 », incendie du four banal, « sans dommage pour le monastère (2) ».

1670. Gabriel de Chourses de Beauregard, commendataire, cède le prieuré à dom Joseph des Ormes, mauriste. (A 215; *Essai*, p. 71.) Le ms B (227 v) place ce fait en 1669. C'est la date de 1670 que M. Cartier a donnée pour celle de l'introduction de la réforme. (*Op. cit.* p. 141.)

1670-1672, 1675. Réparations par les Mauristes. « L'année 1670 et les deux suivantes, on répara et on agrandit les bâtiments que le temps et l'incurie des prieurs commendataires avaient laissés en état de ruine; entre autres, le dortoir, l'infirmerie, la maison des hôtes, le cloître; on construisit le réfectoire, la porte du monastère, le logement du portier; on fit une cour d'entrée convenable;... deux autels ou grands oratoires dans le haut de la nef, avec une grande porte en bois ouvragé pour le chœur;... on restaura la chapelle du fondateur (3);... enfin, l'an 1675, on fit un vivier ou réservoir en pierre, près du monastère, pour conserver le poisson. Toutes ces constructions et beaucoup d'autres furent faites et finies aux frais de la communauté (4). » Le ms C reproduit la même énumération sous les mêmes dates. (f. 470 v; cf. *Essai*, p. 72.)

1675. Le ms A est rédigé à Solesmes.

1682, 16 juillet. Destruction de la flèche par une tempête qui dévasta le pays, « sans que l'église ait eu pourtant à en souffrir (5) ».

1684. Composition du ms B, à Solesmes.

1684-1693. Rédaction par dom Germain du ms C.

1702, 15 février. Dom Riant, prieur, envoie son *Mémoire* à Mabillon. Ici les mss font défaut; nous complétons brièvement par l'*Essai* et le *Cartulaire*.

1706. Mort de dom Étienne de Noyelles, prieur commendataire depuis 1672. Sauf les premières années, tout son priorat n'est qu'une longue période de vexations contre Solesmes et la Congrégation de Saint-Maur.

1706-1708. Dom Charles-Joseph de Clermont, son successeur, marche sur ses traces.

1720-1723. Sous dom Gatien Maultrot, prieur pour la troisième fois, construction des lieux réguliers actuels (6), avec l'aide de J.-B. Colbert, marquis de Torcy et seigneur de Sablé (7), qui pose la première pierre du nouvel autel en marbre.

(1) « Ubi magis terruit quam nocuit. » (A 205 v; C 470 v; *Essai*, p. 75.)

(2) « *Cœnobio nil læso.* » (A 205) « *Nil læsæ monachorum ædes.* » (C 470 v)

(3) Nous verrons plus loin que cette chapelle contenait le corps, non de Geoffroy de Sablé, le fondateur, mais d'un autre Geoffroy, frère de Robert IV, & bienfaiteur du prieuré, mort en 1170. (*Essai*, p. 24; *Description*, p. 131.)

(4) « Anno 1670 & sequentibus duobus, vetustate & incuria priorum commendatariorum collabentia ædifficia, *dormitorium* nempe, *infirmarii* & *hospitum ædes, claustrum* aliaque loca reparata sunt & aucta; *reffectorium* factum, *janua monasterii* cum *atrio* decenti & *janitoris cubiculo*, constructa fuit;... *duo altaria* sive magna oratoria in suprema navis parte, una cum *chori majori janua*, opere lignario erecta;... *fundatoris sacellum* restauratum;... ac tandem, anno 1675, stagnum sive *seclusorium* pro piscibus servandis, ex lapide, prope monasterium constructum est. Quæ omnia aliaque permulta fratrum expensis constructa & adimpleta fuere. » (A 207 v)

(5) « *Absque tamen ulla ejusdem ecclesiæ læsione.* » (B 226 v; C 470 v; *Essai*, p. 75.)

(6) Voici le texte qu'on lit après les actes de baptême de la paroisse de Sablé pour 1722 : « Cette bénédiction (de cloches), a été faite dans le temps que l'on édifiait le château de Sablé, le pont de marbre, & le *prieuré conventuel de Solesmes*. » (Note du *Cartul.*, p. 440.)

(7) Ministre de Louis XV, neveu du grand Colbert & gendre de Pomponne. (*Cartul.*, p. 440, note.) La pierre dont il s'agit ici a été découverte quand on a déplacé l'autre. (*Essai*, p. 80.)

1731, 17 avril. Dom Lalloué, prieur, pose la première pierre du dôme à lanterne qui surmonte la tour; entrepreneur, Baudriller (1).

1791. Dispersion des moines.

4 avril 1791. Achat du prieuré par Henri-François-Louis Lenoir de Chantelou, homme honorable et d'un caractère élevé, dont la fermeté devait sauver les monuments de Solesmes.

1807. Prétentions du préfet de la Sarthe, qui veut, d'autorité, transférer au Mans les statues; 24 et 25 novembre, mission à Solesmes et procès-verbal de Renouard, prêtre sécularisé, commissaire du département en cette circonstance, bibliothécaire de la Sarthe.

11 juillet 1812, fête de la Translation de saint Benoît. Napoléon Ier, en son quartier général de Wilna, annule l'arrêté du conseil de préfecture et confirme les droits de M. Lenoir de Chantelou.

11 juillet 1833. Installation, dans le prieuré, de dom Guéranger et de ses compagnons.

Dom Guéranger était né le *4 avril* 1805.

Il est permis de remarquer l'harmonie de certaines dates, même quand on fait de la chronologie. A quatorze ans d'intervalle, la Providence avait marqué au 4 avril le salut et les espérances de Solesmes. C'est le hasard, dira-t-on. Il faut avouer alors que le hasard était souvent heureux en ces temps-là, et qu'il donna encore une grande preuve de délicatesse lorsqu'il sauva nos monuments en la fête même de saint Benoît, dont Napoléon ne s'inquiétait guère à Wilna.

LES PLANS

La bibliothèque de Meaux possède une série de douze croquis ou projets de reconstruction pour notre prieuré (2). Ils sont signés ainsi : « Fait à Solesmes, 23 avril 1684, fr. Thomas Jouneaux », et n'ont jamais été exécutés.

Il existe aux Archives Nationales un *Plan du monastère de Soulesme* (3) qui diffère des précédents et que le *Cartulaire* a reproduit (p. 392). Nous le donnons à nouveau parce qu'il aura son importance pour l'étude de l'église et de la Belle Chapelle. (Pl. I.) On trouve aussi, sous la même cote, plusieurs projets non exécutés; l'un d'eux, qui donne le plan des deux étages, est la reproduction du nº 1 de la série conservée à Meaux. Il marque en rouge les parties anciennes, et en noir celles qu'il propose d'ajouter. Nous en possédons une copie.

Quant au plan qu'on a signalé (4) sous la rubrique D 133 de l'*Inventaire abrégé,* c'est-à-dire dans le ms latin 11821, f. 133, on sait qu'il se rapporte à Solignac, non à Solesmes, et cette erreur s'explique bien aisément par la ressemblance du nom *Solemniacense,* employé

(1) D'après cette inscription qui se voit à l'intérieur de la tour, du côté sud : « *En 1731, le 17 avril, sous le règne de Louis XV. Cette pierre a été posée par le Révérend Père Dom A. T. Lalouë, prieur. Jean Dubois, procureur cellérier. Entrepreneur, Bodriller.* » (Cf. C. Port, *Dictionn. de Maine-et-Loire*, au mot *Baudriller.* Pierre Baudriller, maître architecte, marié à Renée *Plouvier*, mort avant 1753. On lui attribue le prieuré de Solesmes (1720-31), l'abbaye de Saint-Nicolas (1725), l'abbaye de Saint-Aubin (1724), le grand escalier de Saint-Serge, le collège d'Anjou, l'hôtel de la Selle à Angers, le château de Sablé, &c. (*Op. cit.*)

(2) Nº 44 (39), *Portefeuille d'architecte,* ff. 72-84.

(3) Arch. Nat., Plans & Cartes, *Sarthe, Solesmes.*

(4) *Mélanges,* p. 534, note 1.

plus d'une fois pour les deux monastères. *Solemnæ* (Solesmes) et *Solemniacus* (Solignac) sont classés l'un près de l'autre dans le *Monasticon Benedictinum*, comme dans le *Gallicanum*, ce qui facilite encore la confusion.

A quels points de notre chronologie doivent se rattacher les projets et le plan?

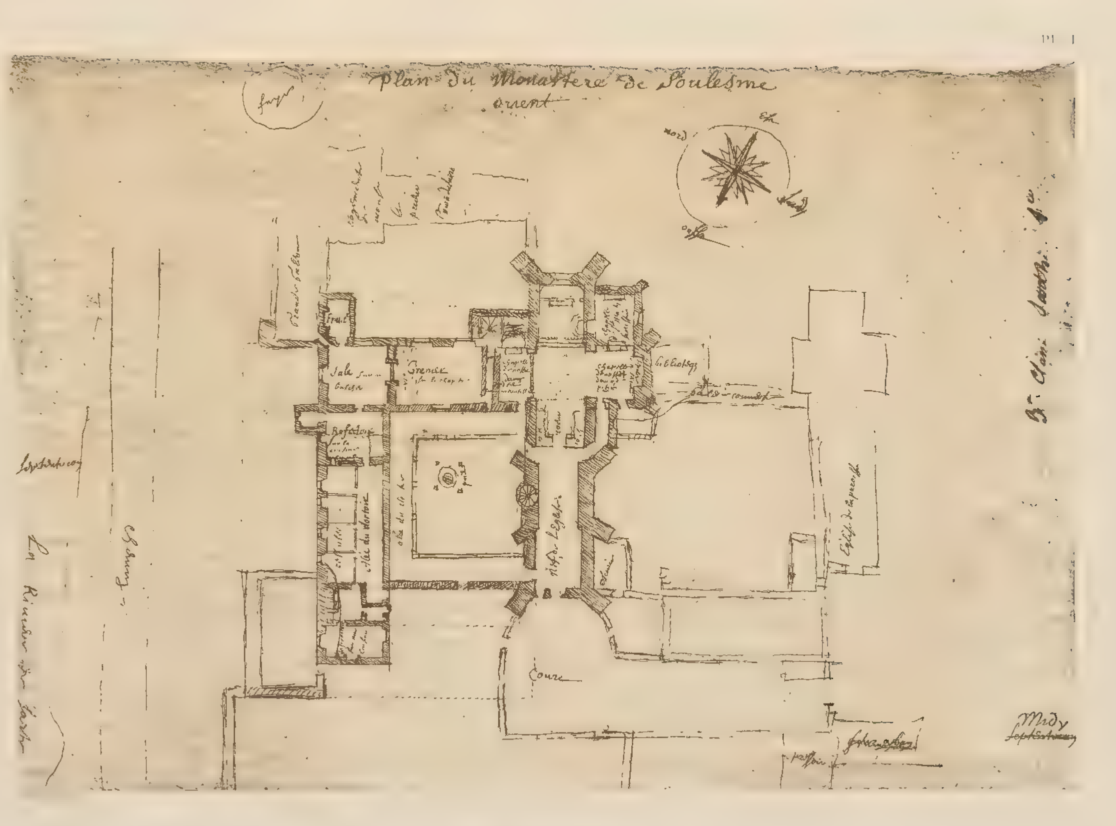
Pour les premiers, le doute n'est pas possible, vu leur date (1684), qui est postérieure d'une dizaine d'années aux premiers travaux d'appropriation exécutés par les Mauristes (1670-1675). Ce sont des projets d'agrandissement, car ils débordent les constructions anciennes, marquées en rouge, et leur légende ne parle de rien moins que de jeter presque tout par terre, afin de faire mieux. On comprend aisément qu'ils n'aient pas été exécutés. En 1684, Solesmes n'était plus au bon temps de dom Joseph des Ormes, ni aux beaux débuts de dom de Noyelles; trente ans au moins allaient s'écouler avant que la paix et la prospérité revinssent au prieuré (1). Et, quand elles revinrent, la Congrégation de Saint-Maur avait adopté pour ses maisons, grandes ou petites, un plan de construction presque invariable et un type uniforme d'architecture, ceux qu'on appliqua à Solesmes en 1720, et que nous voyons encore aujourd'hui. Ces projets, qui intéresseraient une monographie de Solesmes, ont donc peu de valeur pour nous.

Le plan que nous aurons à étudier ne serait-il qu'un de ces projets? Je ne le crois pas, parce qu'il n'est pas à la même échelle, parce qu'il n'a pas pour titre, comme les autres, *Plan pour la reconstruction*, etc., ou *Projet de reconstruction*, mais : *Plan du monastère de Solesmes;* parce qu'il donne l'église dans le plus grand détail, tandis que les autres la supposent seulement, comme un point invariable qui n'est pas en question; enfin parce qu'il ne semble pas indiquer d'agrandissements. Si c'est un plan réel, quel est l'état de lieux qu'il représente? Celui de 1720 & années suivantes? C'est impossible. Le maître autel posé en 1723 se trouvait encore en 1833 sous la voûte du transept; tandis que, dans notre plan, le maître autel est au fond de l'abside. Mais voici une autre impossibilité plus générale et plus probante encore. Il n'y a pas eu à Solesmes de reconstructions depuis la période de 1720 à 1731; les bâtiments construits alors sont ceux que nous voyons aujourd'hui. Or, un coup d'œil jeté sur la planche I fera voir (lignes ponctuées) ces bâtiments débordant notre plan presque sur toute la ligne : la façade nord est poussée jusqu'à l'aplomb du rocher (2); la façade ouest vient flanquer de toute son épaisseur la galerie occidentale du cloître, elle-même reculée; au sud, un mur nouveau masque les contreforts et les irrégularités de la face latérale de l'église; la galerie sud du cloître est créée le long de ce mur et prend sa largeur sur le préau; par suite, le puits, qu'on n'a pu changer de place, se trouve non plus vers l'angle nord du carré intérieur, mais vers l'angle est-sud-est, comme il est aujourd'hui (3). Notre plan ne représente donc ni l'un des projets de 1684, ni les constructions de 1720. Donnerait-il l'état de lieux trouvé par les Mauristes à leur arrivée en 1664? Cela n'est pas impossible. J'avoue cependant ne pas retrouver suffisamment la façade nord dans les parties anciennes qu'indique le projet en rouge et noir. Et je crois plus sûr d'admettre qu'il figure les constructions et réparations faites par les Mau-

(1) Dom Riant, dans la lettre d'envoi de son mémoire (1702), peint le monastère comme « *pauvre et désolé* » ; « *faute de moiens* », les moines du prieuré n'ont pas la satisfaction de lire les *Annales* de dom Mabillon. (D 225 *bis*)

(2) La terrasse qui cache maintenant le rocher, au pied de la façade nord, a été construite sous l'abbatiat de dom Guéranger.

(3) J'ai fait reporter en ponctué sur cette planche l'emplacement des constructions de 1720-31, telles qu'on les voit aujourd'hui. La comparaison ne peut être qu'approximative, puisque le plan reproduit n'a pas d'échelle; mais on voudra bien remarquer que la face latérale nord de l'église, l'alignement de sa façade, la position de la chapelle des merveilles & du puits, sont *des points fixes indiscutables*. Malgré l'approximation, la comparaison reste donc ayant valeur.



PLAN DU XVIIe SIÈCLE

ristes en 1670-1675, d'autant que sa légende est la nomenclature presque identique de la série de travaux que les manuscrits, rédigés par des Mauristes, attribuent à la Congrégation de Saint-Maur en ces mêmes années, comme nous l'avons vu plus haut. Voici la légende telle qu'elle est lue dans le *Cartulaire* (p. xiv) : « ... *Infirmerie* sur une cuisine. — Cellules. — Allée du *dortoir*. — *Réfectoire* sur la cuisine. — Salle sur un bûcher. — Fruitier et grande galerie. — Logement de M. le prieur commendataire. — Allée du cloître. — Grenier sur le chapitre. — Puits. — Chapelle de Notre-Dame des Merveilles. — Cour. — Nef de l'église. — Chœur. — Chapelle de Notre-Dame de Pitié. — Chapelle de Saint-Martin. — Sacristie. — ... Bibliothèque. — Galerie couverte. — ... Four à ban. — Église de la paroisse. » Si l'on admet, suivant toute vraisemblance, que les constructions marquées sans nom, dans la cour, à droite en entrant par la grande porte, sont le *logis du portier* et l'*hôtellerie,* on aura à peu près le compte de ce que les Mauristes affirment avoir fait. Je crois donc, presque avec certitude, que notre plan représente les travaux exécutés en 1670-1675, c'est-à-dire justement l'état des lieux dont nos manuscrits nous entretiennent, puisqu'ils ont été composés après 1675 et avant la reconstruction totale de 1720 (1676, 1684, 1684-1693, 1702). Nous laisserons de côté tout ce que ce plan donne d'intéressant sur les anciens bâtiments du prieuré et leurs métamorphoses, pour nous en tenir au cadre naturel de nos sculptures, à l'église, qu'il est nécessaire d'étudier.

CHAPITRE II

L'ÉGLISE

Pour mieux nous conformer au dessein général de notre travail, peut-être faudrait-il borner cette rapide étude sur l'église à un simple relevé de ce que la chronologie, secondée, comme on verra, par le plan, nous a conservé de l'état au xve et au xvie siècle. Mais cet humble vieux sanctuaire, où tant de siècles ont passé sans bruit, avec leurs vicissitudes de gloire paisible et de revers, d'indifférence et de foi, cette église de campagne qu'un pape a visitée, qu'un roi de France aimait, qui garde aujourd'hui encore nos souvenirs et nos espérances avec les tombes du fondateur, des bienfaiteurs d'autrefois et du premier abbé, nous lui devons plus qu'une sèche analyse mathématiquement limitée aux exigences du travail. Elle a vu l'Anglais s'éloigner, vainqueur pour un temps, de ses murs ébranlés et noircis, et elle s'est relevée incomparablement plus belle ; ses portes ont arrêté l'élan des huguenots briseurs d'images, et ses trésors artistiques ont été sauvés ; elle a traversé l'orage révolutionnaire, et une sève nouvelle l'avait rajeunie, agrandissant ses murs et l'histoire de son passé. Depuis, elle restait toujours « le lieu qu'on avait fait pour nous dans la paix (1) » ; mais « on a dit : la paix, la paix ; et ce n'était plus la paix (2) ». Et aujourd'hui, comme aux temps mauvais, les saints de pierre habitent seuls sa muette solitude, gardant nos morts aimés et vénérés (3).

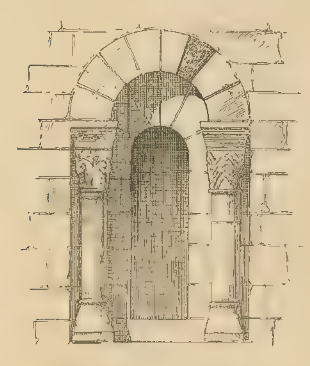
Telle est, en deux mots, l'histoire connue de notre vieille église ; on nous pardonnera la digression, si, devant indiquer seulement ce qu'elle était quand dom Cheminart et dom Bougler l'ont embellie, nous cherchons encore les bien rares vestiges de ce qu'elle fut quand les fondateurs l'eurent « donnée à Dieu et à Saint-Pierre de la Couture », et si nous ajoutons ce qu'elle est devenue depuis que dom Guéranger s'est donné à elle, nous attachant à elle avec lui. Aussi bien est-il nécessaire de compléter la *Description* et d'exposer les différents systèmes sur plusieurs points discutés.

Des constructions primitives, le seul manuscrit A fait mention ; il encourage peu les recherches.

(1) « *Factus in pace locus ejus* », inscription de notre tombeau du Christ. (Ps. LXXV, 3)
(2) « *Et dixerunt : pax, pax, cum non esset pax.* » (Jérém. VIII, 11)
(3) Depuis le 22 mars 1882.

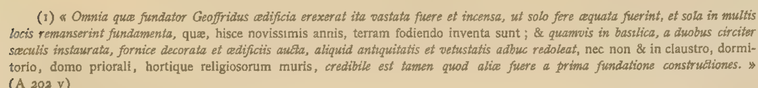
« Toutes les constructions de Geoffroy, le fondateur, ont été si maltraitées par le temps et par le feu, que rien ou presque rien n'en est resté debout. En maint endroit, les fondations seules subsistent ; on les a trouvées ces dernières années en creusant le sol. Restaurée, voûtée et agrandie, il y a deux siècles environ, l'église a bien un certain cachet d'antiquité, de même que le cloître, le dortoir, le logis du prieur, les murs du jardin des moines ; mais il est à croire que ce ne sont plus là les édifices de la première fondation (1). »

C'est là un avertissement salutaire dont les archéologues n'ont pas toujours suffisamment profité.



ANCIENNE FENÊTRE DE LA CRYPTE

Quoi qu'en dise le manuscrit du XVII[e] siècle, il est certain qu'on retrouve dans notre église quelques restes d'une haute antiquité, et ils donnent approximativement l'idée de ce qu'étaient l'abside et le chœur, à une époque au moins voisine de la fondation. C'est d'abord la petite fenêtre de la crypte (2). Nous en donnons un dessin pris avant que le chœur actuel eût fait disparaître l'ancienne abside, et nous reproduisons le chapiteau qui a été conservé. Ces volutes grossièrement faites, à peine saillantes, le natté mal dessiné du chapiteau disparu, l'étroitesse et l'ébrasement de la baie, n'ont rien qu'on ne puisse attribuer au XI[e] siècle ; et si la date de 1010 effraye un peu, il faut remarquer pourtant que l'ampliation de 1073 (3) ne relate aucune reconstruction entre ces deux années ; ce serait peu vraisemblable d'ailleurs. Le sol de cette ancienne crypte, formé d'un solide béton, a été retrouvé à 50 centimètres environ au-dessous du sol actuel. Un autre vestige de la même époque, ce sont les trois colonnes qui se retrouvent noyées dans le mur de gauche, en face de la porte de la sacristie (4). Il n'est pas facile de préciser le rôle qu'elles avaient dans l'ancienne abside ; nous ne pouvons faire de fouilles, et d'ailleurs le sol a été tellement bouleversé que le résultat en serait bien incertain. La courbe du mur circulaire du fond (plan, *1*, *1*) a-t-elle été exactement relevée ? Celle du massif (plan, *3*) est-elle vraiment concentrique à la première ? Voilà deux points capitaux qu'on ne peut plus contrôler, puisque ces fondations, un instant mises à jour en 1863, quand on commença le nouveau chœur, ont été aussitôt recouvertes. Admettons les courbes du plan. Si le massif *3* est un arc de cercle concentrique au premier, il est difficile de croire que sa destination fût de « supporter l'autel (5) » ; on l'eût fait carré ou barlong.



(1) « *Omnia quæ fundator Geoffridus ædificia erexerat ita vastata fuere et incensa, ut solo fere æquata fuerint, et sola in multis locis remanserint fundamenta,* quæ, hisce novissimis annis, terram fodiendo inventa sunt ; & *quamvis in basilica, a duobus circiter sæculis instaurata, fornice decorata et ædificiis aucta, aliquid antiquitatis et vetustatis adhuc redoleat,* nec non & in claustro, dormitorio, domo priorali, hortique religiosorum muris, *credibile est tamen quod aliæ fuere a prima fundatione constructiones.* » (A 202 v)

(2) En *a* sur le plan de 1863, pl. II, page 28.

(3) *Cartulaire,* p. 10.

(4) En *b* sur le plan, p. 28.

(5) CARTIER, *op. cit.* ; cf. légende du plan, n° 3.

Pl. II

LÉGENDE

a. Place de la baie romane de la crypte, sous la fenêtre du xve siècle.

1, 1. Abside circulaire de l'église primitive.

3. Massif circulaire, concentrique au précédent ; base de l'autel, suivant M. Cartier ; sommet du tour de chœur, suivant notre hypothèse.

b, b, b. Colonnes romanes du pourtour.

c, c. Traces des parties droites du tour de chœur.

4. Voûte de Philibert de la Croix.

5. Porte de la sacristie, anciennement en 17.

6. Pietà.

7. Tombeau de N.-S.

8, 8, 9. Voûtes de dom Bougler.

10. Emplacement primitif de la colonnade de 1553, aujourd'hui en 6.

11. La Pâmoison; au-dessus, le Couronnement de N.-D.

12. L'Ensevelissement de N.-D. ; au-dessus, l'Assomption.

13. Chapelle dite du fondateur, après suppression du couloir.

15, 16. Entrées de l'ancien couloir de droite, & de l'ancien passage de gauche.

17. Porte sculptée de la Belle Chapelle, aujourd'hui en 5. Elle ouvrait sans doute sur une sorte de salle fermée communiquant avec le cloître à gauche, & avec la nef par le passage 16, dont on retrouve l'autre débouché en *e*.

19. Escalier du clocher.

d, d. Bases des deux piliers anciens, peut-être romans, qui soutenaient sans doute un arc en saillie à l'entrée de la nef, dans la première travée.

e. Ancienne porte, débouché de l'ancien passage 16, trouvée dans le mur de la chapelle Saint-Georges.

f. f. Affleurement des deux arcades latérales de la première travée.

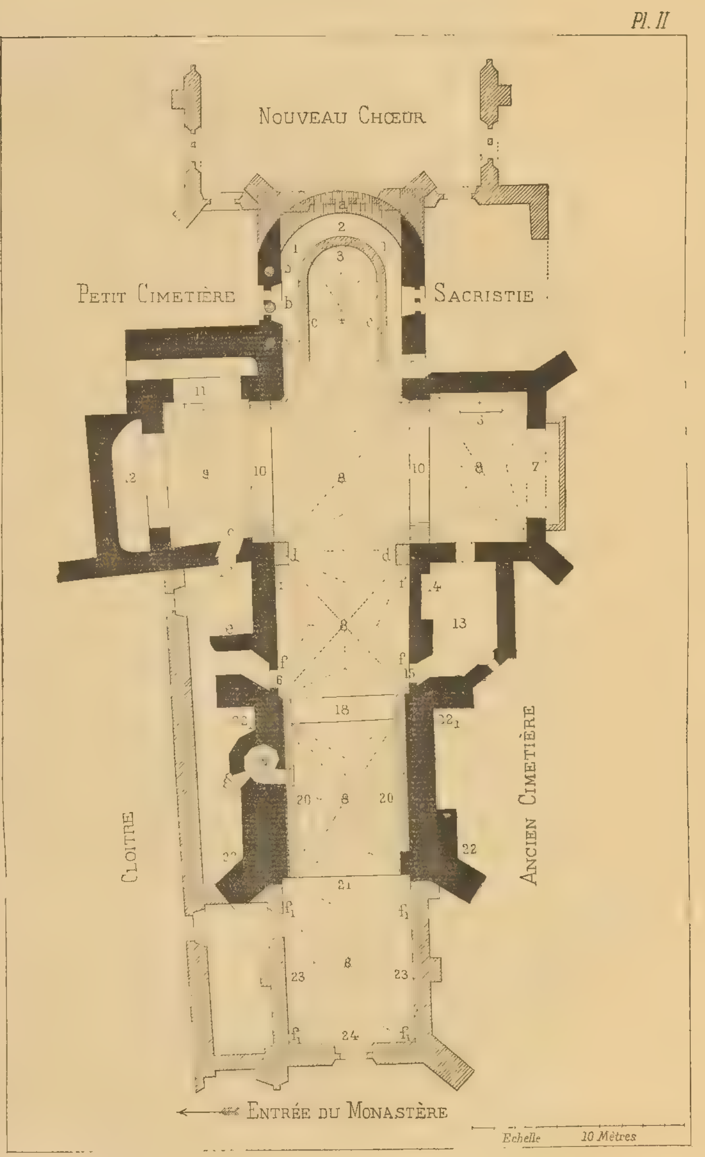
20. Renforcement intérieur pour soutenir le clocher, deuxième travée.

21. Ancienne façade, suivant M. Cartier. Il n'en n'existe aucune trace.

22, 22. Contreforts d'angle. Les 22^1 sont sur la diagonale dans le plan de 1670.

f^1, f^1. Affleurement des arcades latérales de la troisième travée.

24. Porte d'entrée du xive ou xve siècle.

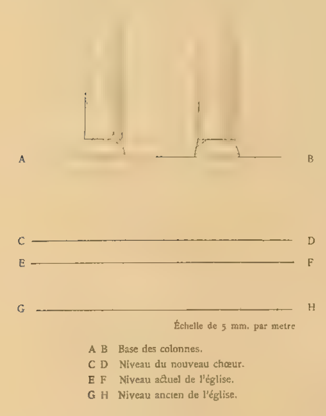


PLAN DE 1864



NEF DE L'EGLISE

Serait-ce alors un tronçon des fondations du tour de chœur? Les conséquences de cette hypothèse sont séduisantes; les voici. Qu'on achève la demi-circonférence du massif *3* et qu'on en prolonge chaque extrémité parallèlement aux murs de la sacristie et du petit cimetière, jusqu'à l'entrée de l'abside, ou à peu près : on aura le plan d'un chœur très restreint sans doute, mais de dimensions encore admissibles, 4 mètres de largeur en dans-œuvre, environ; seulement le déambulatoire qui le pourtourne ne garderait que 1 mètre de clair environ. Ceci n'est pas cependant une pure hypothèse : on a retrouvé (en *c*) les traces de murs droits prolongeant l'hémicycle en question. L'étroitesse du chœur proprement dit serait compensée par sa profondeur comme dans la plupart des églises monastiques; nous connaissons des prieurés ruraux dont le chœur n'a que 4 mètres de largeur. C'est là une difficulté moins grande que celle du déambulatoire et que la question de niveau. On sait que la crypte s'élevait notablement au-dessus du sol : c'est un point fixé dans les souvenirs de ceux qui ont vu la petite fenêtre dont nous parlions en commençant. On a pu remarquer aussi, sur le plan du XVIIe siècle, les degrés indiqués à la porte du sanctuaire; et cette indication est confirmée par la hauteur où l'on a trouvé la crédence du maître autel; Philibert de la Croix, en transformant l'abside, conserva donc le surhaussement du chœur. Or la base de nos colonnes du pourtour, posée sur un massif assez malaisé à définir, se trouve à 1^{m} 40 environ au-dessus du sol actuel de l'église, soit 2 mètres environ plus haut que l'ancien sol (1). Si l'on veut bien admettre que le niveau du déambulatoire supposé partageait cette différence dans une proportion qui échappe au calcul, on croira plus volontiers que la base des colonnes indique l'ancien niveau du chœur proprement dit. Cela s'accorderait avec la hauteur où la crédence fut placée, quand le chœur primitif, sans être baissé, reçut la forme carrée et s'élargit de toute la surface du déambulatoire qu'il absorba. L'abside primitive aurait été ainsi, en très petit, quelque chose comme une réduction de celle de la Couture, où le chœur est très élevé, la crypte dépassant le niveau du sol, avec cette différence que le déambulatoire de la Couture est de plain pied avec le transept, tandis que le nôtre aurait été à une hauteur moyenne entre le niveau du sanctuaire et celui de la nef. Cette disposition n'est pas sans exemple (2).



Mais si séduisante que soit cette hypothèse, elle se heurte à une grosse difficulté. Que serait un déambulatoire de 1 mètre de largeur? et si les colonnes du pourtour sont à 1^{m} 60

(1) Les mesures rapportées ici n'ont pas toute la précision désirable, vu la difficulté que j'ai éprouvée à sonder le mur, partie ancien, partie moderne, dans lequel ces colonnes disparaissent aujourd'hui.

(2) On la trouve à Cunault & ailleurs. Il faudrait bien admettre qu'elle ait existé ici, car nos trois colonnes du pourtour reposent sur un massif appareillé, haut de 1 mètre environ : elles ne portaient donc pas sur le même sol que le sanctuaire, mais 1 mètre au moins plus bas. D'autre part, on ne peut admettre que le massif qui leur sert de base (nous n'avons pu le découvrir en entier) descendît jusqu'au sol de la nef, car le déambulatoire n'eût plus été qu'un étroit passage, rétréci au moins du diamètre des colonnes (0^{m}50) & encaissé entre deux parois lisses de 2 mètres de haut.

8

de distance, quel écartement pouvaient avoir celles du tour de chœur ? Comment voûter un si étroit passage, même en berceau ?

Il paraît plus raisonnable d'admettre qu'il n'y avait pas de déambulatoire, et que nos colonnes (*b*, *b*, *b*) portaient la grande voûte de l'abside, dont la largeur aurait été un peu hardie pour le temps. Dans ce cas, il n'y aurait plus à tenir compte des fondations relevées sur le plan, en *3* et en *c, c.*

C'est ce chœur qui fut transformé par Philippe Moreau de Saint-Hilaire, au xve siècle. La chronologie nous a montré en effet ce prieur élevant la voûte de l'abside, qui est sur le plan d'un rectangle barlong : *Hanc (ecclesiam) illa superiori parte quæ vocatur presbyterium, ubi est majus altare, adauxit; cujus (prioris) insignia, crux nempe Passionis Domini, in dicto fornice perpendiculariter apparent.* (A 205 v) *Templi fornicem et absidam perfecit.* (C 471 v, et autres passages cités plus haut.)

Il nous semblerait impossible de supposer que les trois colonnes aient été appuyées à l'extérieur de l'abside, en manière de contreforts : aucune d'elles n'est engagée, elles sont indépendantes complètement; cette raison suffit.

Faute de trouver mieux et de pouvoir faire les fouilles nécessaires, nous ne proposerons pas d'autre restitution.

Trouverons-nous, ailleurs que dans l'abside, des restes certains de la période romane, et peut-on conjecturer, au moins avec vraisemblance, quelle fut la forme primitive de la nef? Cette question a soulevé une assez vive polémique, et pourtant les éléments d'une réponse un peu solide font et feront défaut, tant qu'on n'aura pas exploré le sol et les murs. Essayons de donner au moins l'état de la question.

En 1846, dom Guéranger écrivait : « L'église de l'abbaye de Solesmes... *paraît,* dans son origine, avoir été construite en basilique à trois nefs. » (*Descript.*, p. 1.) Le père abbé donne, comme raisons de cette affirmation réservée, « les arcades en plein cintre » visibles encore de l'extérieur, qu'il suppose avoir été ouvertes sur les bas côtés, et « quelques fragments d'échiquier à l'intérieur et à l'extérieur ». En 1874, M. Cartier combattit cette thèse, que dom Guépin reprit en 1876, après la mort de dom Guéranger, avec une note plus affirmative, ce qui lui attira une mordante réplique de M. Cartier en 1877.

Ainsi, les arcades en plein cintre des murs latéraux et le cordon en échiquier qui règne au-dessus d'elles, tels seraient les seuls vestiges de la nef romane. Ont-ils du moins bien nettement les caractères de cette époque? Dom Guépin l'affirme; M. Cartier le nie. (*Op. cit.* p. 130 à 138.) Je renvoie à ces pages; elles nous attarderaient trop. On a sous les yeux (pl. III) l'objet du débat. Pour les arcades, l'assise des pieds-droits est très haute, irrégulière, très peu épaisse, au moins en beaucoup d'endroits où l'on croirait volontiers que tout cela n'est qu'un revêtement (1). Mais les joints sont bien de l'épaisseur qu'on observe dans les anciennes constructions romanes. La voussure des arcs a peu de style; « elle ressemble, dit M. Cartier, aux mauvaises constructions de toutes les époques ». Toutefois, on n'admettra probablement pas qu'une raison majeure de récuser ici le xie siècle, c'est *la hauteur des pieds-droits,* caractère que le docte critique exclut formellement et

(1) Nous avons mesuré la plupart des pierres qui forment les arêtiers des chapelles Saint-Joseph & Saint-Michel. A quelques exceptions près, leur épaisseur varie de 7 à 14 centimètres, pour des surfaces variant de 15 × 33 à 60 × 20 ; l'épaisseur moyenne est de 11 centimètres. Nous ne croyons pas qu'on puisse arguer de la nature du banc d'où ces pierres ont été tirées, car on trouve aussi des épaisseurs de 18, 20, 22, 24, 25, aux points où l'on a peut-être voulu lier le revêtement au blocage intérieur. Mais, de tout cela, nous le répétons, on ne saura rien tirer de certain tant qu'on ne sondera pas les murs.

avant tout de la définition qu'il pose de l'arc roman du xi[e] siècle. (*Op. cit.* p. 134.) Ce caractère est précisément l'un des plus constants des arcs de cette époque, et, sans aller plus loin, le chœur et le déambulatoire de la Couture en offrent des exemples remarquables. Quant au cordon en échiquier ou damier, restauré sur presque toute la ligne, il est de pierre tendre rapportée par bande étroite au milieu de l'appareil en pierre dure, disposition, en effet, assez insolite chez les romans. Mais, sur d'autres points qui paraissent anciens, cet ornement est en pierre dure; de plus, il ne pourtourne pas complètement les pieds-droits, qui sont lisses de haut en bas du côté de la nef, et qui descendent jusqu'à l'ancien sol de la nef. Si ces arcades étaient l'œuvre des Mauristes, comme le veut M. Cartier, on n'aurait pas conservé au xvii[e] siècle, avec tant de soin, les caractères d'ancienneté. Nous croyons donc, après avoir longtemps douté, que c'est là une construction romane.

La thèse des trois nefs n'est pas jugée pour cela. Les nefs collatérales au xi[e] siècle ne sont peut-être pas aussi rares que M. Cartier veut bien le dire (1). La Couture en possédait-elle? C'est une question qu'il présume et que les gens compétents n'ont pas cru pouvoir trancher d'un mot. Mais il ne s'agit pas ici de généralités sur l'architecture; il faut serrer de plus près les raisons des deux opinions en présence, et les maintenir dans leurs données.

Dom Guéranger a écrit : « L'église... *paraît, dans son origine,* avoir été construite en basilique à trois nefs. » A-t-il cru possible de préciser la date où cette disposition a pu cesser d'être? Nullement; tout ce qu'il en dit, c'est ce passage à propos de Philibert de la Croix (1470) : « On ignore si ce fut lui qui lui ôta (à l'église) la forme de basilique pour la réduire en croix latine. » (p. 37) Le père abbé aimait, nous le savons, cette idée des trois nefs; la forme très dubitative sous laquelle il l'exprime n'en a que plus d'importance pour nous. La date de 1470 n'est, sous sa plume, qu'une pure hypothèse; cinquante ans plus tôt, les Anglais ont ravagé le monastère; dès le xiii[e] siècle, « les principaux édifices » ont déjà subi un remaniement important. (A 205 v) Il reste donc possible, *en tout cas,* que les trois nefs aient existé vraiment à l'origine, entre le xi[e] et le xiii[e] siècle. On peut s'en tenir à cette possibilité, en attendant que des fouilles heureuses mettent à jour quelques fondations qu'on puisse définir. C'est le parti le plus sûr, & il est indiqué par la réserve même de dom Guéranger.

M. Cartier n'est pas resté dans cette réserve; il poursuit l'existence des trois nefs là où personne ne la soutient plus, et, s'engageant à fond, il affirme que les arcades n'ont *jamais* été ouvertes. Il serait trop long de le suivre dans les raisonnements spécieux où il s'est lancé. Le nœud de la question est ailleurs, et le voici : de quelle nature était la maçonnerie qui bouchait les arcades, quand on les a défoncées pour ouvrir les chapelles latérales (1865-1873)? Était-ce un mur bien bâti ou simplement du grossier remplissage? Tous ceux qui ont *vu* affirment que c'était un remplissage mal lié et si peu épais que les plantes grimpantes du dehors pénétraient à travers. Les arcades, même telles qu'elles sont, ont donc été ouvertes. Ouvraient-elles sur des bas côtés, quand Bougler restaura son église? Personne ne l'affirme, mais M. Cartier fait comme si on l'affirmait, il nie. Ses raisons sont loin d'être péremptoires. Nous croyons, comme lui, que l'existence d'un bas côté à gauche,

(1) On pourrait citer, dans le Maine, la Couture, Saint-Julien du Pré; en Touraine, Saint-Mexme de Chinon, Bourgueil, Preuilly; en Anjou, le Ronceray, Cunault, &c. Mais il faut ajouter que ces églises eurent, dès l'origine, des proportions bien plus considérables que celle de Solesmes; de plus, quelques-uns de ces bas côtés, longtemps attribués au xi[e] siècle, pourraient bien n'être, en dernière analyse, que du xii[e].

après le xve ou le xvie siècle, est rendue impossible par l'escalier du clocher. Mais rien n'empêche qu'il en ait existé un à droite seulement, disposition très fréquente dans les édifices religieux du pays qui ont été agrandis vers ce temps-là. On peut admettre encore, si l'on veut, qu'après la destruction des bas côtés primitifs, les arcades romanes auraient été utilisées pour donner accès à des chapelles latérales, disparues certainement avant 1670. C'est à pareil usage qu'on les a employées en 1865. Mais, sur toutes ces hypothèses, peu importantes d'ailleurs, il est impossible d'apporter rien de décisif.

On le voit, l'étude de notre nef, dans ses éléments principaux, n'est pas chose qui se précise d'elle-même. Aussi on peut admirer la foi avec laquelle M. Cartier, si dur à son adversaire, s'écrie : « *Lapides clamabunt.* Les arcades de Solesmes, par leur forme, leur appareil et leurs ornements, nous crient qu'elles ont été faites au xvie siècle, qu'elles ont été taillées dans un vieux mur du xie siècle, qu'elles n'ont jamais servi à unir des nefs collatérales à la nef principale, et qu'elles n'ont eu, dans la pensée de l'architecte, qu'une valeur décorative. » (p. 137) Peu de pierres auront jamais dit autant de choses à la fois, et dom Guépin aurait pu en rester confondu, s'il avait entendu de la même oreille archéologique que M. Cartier.

En résumé, de l'église primitive, le peu qui reste de certain se trouve dans l'abside, *vers l'est,* savoir : l'emplacement de la crypte avec sa fenêtre, dont un chapiteau nous a été conservé, le massif extérieur de fondations circulaires et les trois colonnes noyées dans le mur droit de Philibert de la Croix. Dans la nef, les vestiges d'antiquité sont beaucoup plus incertains et se réduisent, sans doute, à des parties de murs qu'on ne saurait bien définir (1).

Un archéologue de mérite a proposé, en 1878, l'hypothèse suivante (2) : « M. de Laurière, parlant du plan de l'église de Solesmes, indique la tour romane comme devant être le centre de l'église primitive du commencement du xie siècle. La nef devait s'étendre *plus à l'ouest,* et l'autel était placé sous cette tour. Au xive siècle, on démolit une partie de la nef, on fit un transept, dans lequel plus tard furent mises les belles statues dont il vient d'être question ; à la suite, fut élevé un chœur, terminé par un chevet, dont les fondations sont sous la grille de communion qui ferme le nouveau chœur, bâti tout récemment. » Un coup d'œil jeté sur le plan (p. 28) et sur le chapiteau de la crypte (p. 27) montrera combien cette hypothèse, d'ailleurs gratuite, est difficile à admettre. L'autel placé sous la seconde travée, un transept à deux travées plus loin, un chœur plus loin encore, c'est une disposition tout à fait insolite. L'antiquité du chapiteau et son emplacement connu prouvent bien, au contraire, que l'église primitive s'étendait *vers l'est.* La crypte est un point sûr ; l'autel ne pouvait pas en être loin.

Par contre, M. Cartier affirme (3) que la nef de l'église primitive s'arrêtait à la deuxième travée, celle qui supporte le clocher, la troisième ayant été, dit-il, rajoutée au xive siècle, en prolongement vers l'ouest. Les raisons qu'il donne sont : l'usage supposé général de placer les clochers au-dessus de l'entrée, l'épaisseur moins grande des murs de

(1) On a trouvé, en *d, d, au niveau de l'ancien sol,* deux bases de piliers, en saillie sur la nef de 0^m^ 62, sur une largeur de 0^m^ 94. Ces deux piliers devaient porter un arc de même relief. La nef était ainsi resserrée à son entrée, un peu comme celle de la Couture. L'arc & les piliers faisaient sans doute partie de l'édifice primitif.

(2) Congrès archéologiques, année 1879, procès-verbal de la 45e session, vendredi 24 mai 1878, p. 327.

(3) *Les Sculptures de Solesmes,* p. 7, 8, 128.

la troisième travée, la direction diagonale des contreforts, en *2, 2* sur le plan de 1863 (pl. II). C'est donc entre la deuxième et la troisième travée qu'il place la façade de l'entrée primitive, « dont on aperçoit un reste de mur restauré, près de la statue de saint Pierre, et dont on doit retrouver les fondations sous la dallage de l'église ». (*Op. cit.* p. 129.) Nous croyons que cette hypothèse aurait besoin d'autres preuves pour être maintenue : rien n'a plus varié que la position des clochers (1); les murs de la troisième travée sont, à la vérité, moins épais que ceux de la deuxième, qui porte la charge du clocher, mais ils ont sensiblement la même épaisseur que ceux de la première ; le plan du XVII[e] siècle (pl. I) nous montre des contreforts d'angle sur diagonale (2) aux quatre coins de la deuxième travée, qui n'avait pourtant pas deux façades. Le plus grave, c'est que, en 1881, quand on creusait la crypte actuelle, M. Cartier a fait exécuter sous sa direction et sous nos yeux, des fouilles qui n'ont pas donné trace de façade à l'endroit indiqué. Quant au reste de mur restauré, nous ne l'avons jamais vu (3). On peut donc admettre, sauf preuve nouvelle, que l'ancienne nef avait bien trois travées, ce qui n'est pas démesuré. L'ornementation du portail d'entrée, tout mutilé, est de la fin du XIV[e] ou du commencement du XV[e] siècle; on pencherait plutôt pour cette dernière époque, en remarquant que les bases des colonnettes sont évidées. Elle est peut-être due à Guillaume Patry, prieur de Solesmes de 1362 à 1399, et abbé de la Couture du 11 octobre 1399 au 15 septembre 1409, qui semble avoir fait plus pour le prieuré que les autres titulaires du XIV[e] siècle (4).

C'est à peu près tout ce qu'on peut avancer au sujet de cette entrée de notre église. Était-ce primitivement un *narthex?* M. Cartier raille doucement (p. 130) cette opinion, que dom Guépin croit plus plausible. Elle aurait du moins l'avantage de s'appuyer sur les manuscrits : « Depuis deux siècles, l'église est ornée d'une belle voûte, et la tour s'élève sur son *narthex.* » — « Jean Bougler voûta le *narthex* et les deux côtés (5). » Toutefois, le mot *narthex* ne semble pas avoir ici le sens ordinaire : au temps où l'auteur écrit, la tour est sur la seconde travée et non sur celle qui pourrait être un *narthex;* on ne comprend pas ce que serait *utrumque latus* d'un porche extérieur, à moins que ce porche n'eût lui-même trois voûtes, et trois entrées donnant sur trois nefs. On a vu plus haut que l'existence des trois nefs est difficile à admettre aux XV[e] et XVI[e] siècles. Reste donc, pour expliquer le premier texte, le sens général de *nef* ou de *travée,* qui semble seul traduire le mot *narthex* employé comme il l'est ici. Nous avouons que ce sens, dicté par le monument lui-même, est nouveau, pour nous du moins.

(1) Cf. ANTHYME SAINT-PAUL, *De la position des clochers,* dans la *Revue de l'Art chrétien,* t. XXVI, p. 49.

(2) Nous ne croyons pas, pour notre part, que l'existence de ces contreforts sur le plan du XVII[e] siècle suffise pour établir qu'ils existaient réellement au XV[e] siècle, encore moins au XIV[e]. Nous nous plaçons ici dans l'hypothèse de M. Cartier, qui allègue plus haut ces mêmes contreforts pour nier les bas côtés au XV[e] siècle.

(3) Ainsi tombent les preuves énoncées. On pourrait en trouver une autre plus solide dans ce fait que, pour cette troisième travée seulement, les piliers des arcades latérales, au lieu de descendre à l'ancien sol, comme ceux des autres travées, s'arrêtent au sol actuel, qui est celui du XVI[e] siècle. Peut-on en conclure avec certitude que la troisième travée est postérieure aux arcades latérales du reste de la nef, ce qui donnerait d'ailleurs le XVI[e] siècle au lieu du XIV[e]? Non, encore, parce que, avant la construction de toutes les arcades, le niveau de la troisième travée peut avoir été exhaussé, le reste de la nef demeurant en contre-bas ; & c'est M. Cartier qui nous fournit cette réponse, au n° 24 de sa légende pour le plan de 1863. (*Op. cit.* p. 144.)

(4) Parmi ceux-ci, on compte cependant des hommes influents & actifs, comme Jean de Clinchamp (1317), & Hubert de Villambron (1345-1351). C'est au temps de Guillaume Patry que Solesmes fut enrichi par les donations de Jean Lessillé & de Colas Le Clerc, son cousin germain, qui lui succéda dans la seigneurie de Juigné. — La petite porte & l'arcature, de même style que le portail, ont été aveuglées à une même époque, sans doute à la fin du XVII[e] siècle, si ce n'est en 1723, & non plus tôt, comme on l'a dit, car le plan du XVII[e] siècle que nous avons donné marque encore l'ouverture de la petite porte.

(5) « Templum venusta, a duobus sæculis, ornatur camera, & in summa ejus *narthece* turris extollitur... » (A 290) — « ... *Narthecem* & utrumque latus concameravit (Joh. Buglerus). » (C 470)

Ainsi l'église, au xve siècle, occupait sensiblement la même place qu'à l'époque romane, dont nous avons relevé les vestiges tout d'abord. Désormais, les documents seront moins rares, et l'on pourra plus aisément se faire une idée de ce qu'était l'église de Solesmes, au dedans et au dehors, quand elle eut été embellie de ses célèbres sculptures, c'est-à-dire un peu après 1553. Un simple coup d'œil jeté sur la chronologie (p. 17) fera saisir rapidement les preuves de cette restitution, qu'on voudra bien suivre en s'aidant des deux plans.

En 1470-1479, Philibert de la Croix avait construit la voûte de l'abside, sur plan barlong; les murs droits avaient noyé les anciennes colonnes romanes; le chevet carré, à fenêtre flamboyante, avait remplacé l'abside circulaire, sans détruire l'étroite ouverture de la crypte qui se voyait toujours émergeant en partie du sol; le chœur conservait ainsi son élévation au-dessus de la nef. Les armes parlantes de Philibert de la Croix ornent encore cette voûte, au-dessus de l'emplacement où se voyait alors l'autel, « presbiterium ubi est majus altare (1) ».

Vers 1494, Guillaume Cheminart avait érigé un maître autel digne du nouveau sanctuaire, une chapelle à saint Martin, sur l'emplacement de la sacristie actuelle, à droite du chœur (2); l'autel de Notre-Dame de Pitié, puis le sépulcre du Christ, dans le bras droit du transept; il construisit aussi la tour et le campanile qui la surmontait, dont les moines de Solesmes étaient si fiers. Nous avons vu l'unanimité des manuscrits sur ce point que le sépulcre, la tour et le campanile sont bien l'œuvre de dom Cheminart; il n'y a pas lieu d'y revenir (3). Empruntons-leur seulement quelques détails sur ce fameux campanile. « L'église est ornée, depuis deux siècles, d'une voûte élégante, et sur le *narthex* s'élève une tour carrée, en pierre de marbre, supportant un édifice dont la hauteur frappe les yeux et étonne l'esprit. Cet édifice, sorte de campanile, est formé de pièces de charpente entrelacées; il s'élève si haut, il est construit avec tant d'art, que dans toute la France c'est à peine si l'on trouverait quelque chose d'approchant (4). » Ainsi parle, en 1676, dans son enthousiasme naïf, le bon moine qui avait encore le monument sous les yeux. Le témoin de 1684, écrivant après le désastre qui détruisit le campanile, exprime ses regrets avec une naïveté tout aussi charmante : « Guillaume Cheminart, vers 1494, éleva la tour avec un campanile haut de deux cent vingt pieds, et si habilement travaillé qu'il faisait l'admiration de tous ceux qui le voyaient. Hélas! en 1682, le 16 juillet, il s'éleva tout à coup une tempête, ce qu'on appelle communément un *houragan,* si impétueuse et si violente que non seulement les arbres les plus robustes furent déracinés, mais que beaucoup d'édifices, dans toute la province, et surtout aux bords de la Sarthe, furent jetés à bas; le campanile de la basilique de Solesmes fut du nombre (5). » Utilisant ces deux textes, dom Germain supprime les circonstances locales et aussi la saveur naïve de la description : « Je ne dis rien de

(1) A 205 v. — L'autel ne fut avancé sous la croisée de l'église qu'en 1723.

(2) Cf. plan du xviie siècle, pl. I.

(3) L'*Essai historique* (p. 48), suivi en cela par M. Cartier (p. 140), attribue à Jean Bougler la tour & le campanile, sans donner de raisons. Il est possible que dom Bougler ait réparé la tour.

(4) « Templum venusta, a duobus sæculis, ornatur camera, & in summo ejus narthece turris extollitur, coagmentata in quadrum marmoreis lapidibus, cujus superstructum mira arte ædificium oculos mox mentemque rapit. Illud commissæ sibi invicem trabes insertique tigni efformant in campanilis morem, tanta altitudine, tantoque artificio, ut tota Gallia vix simile opus occurrat. » (A 200)

(5) « Guillelmus Cheminart, circa annum 1494, turrim erexit cum campanili ducentis viginti pedibus elevato ac tam affabre elaborato, ut omnes spectantes in admirationem raperet. Sed, heu miserum! anno 1682, die 16 Julii, exorta est subito tempestas quæ vulgo appellatur *houragan,* tam vehemens, tamque violenta ut non solum arbores etiam robustissimas penitus eradicarit, verum etiam multa ædificia per totam provinciam, maxime circa & juxta Sartham erecta, inter quæ campanile basilicæ Solismensis, subverterit. » (B 226 v)

la tour, qui, avec son campanile de deux cent vingt pieds de haut, tenait en suspens l'œil et l'esprit du spectateur (1). » Et plus loin : « Plus forte que le feu, l'inclémence de l'air se déchaîna contre le campanile, en 1682. Le 16 juillet il s'éleva tout à coup une violente tempête (qui renversa les chênes les plus robustes, des tours, des châteaux, des maisons, surtout dans le voisinage de la Sarthe); le célèbre édifice fut aussi détruit (2). » On se souvient (cf. p. 22) qu'entre 1664 et 1670, la foudre était déjà tombée sur le campanile; l'*Essai* raconte (p. 75), d'après la notice de dom Germain (C 470 v), comment l'eau bénite l'avait sauvé, pour cette fois, d'un commencement d'incendie. La flèche de Solesmes, construite en bois, haute de soixante-treize mètres à partir du sol, devait être une rare merveille, s'il faut en croire ces descriptions, et l'on comprend qu'elle ait frappé ceux qui l'avaient vue. Elle aurait eu seulement sept mètres de moins que le Creisker en Saint-Pol, avec son fameux clocher à jour. On soupçonnerait volontiers une erreur ou une exagération dans le chiffre, qui semble avoir effrayé aussi dom Guépin; il a traduit : « ... Une flèche qui s'élevait à la hauteur de cent vingt pieds (3). » Il est vrai que dom Guéranger donne aussi ce chiffre, mais il l'applique *à la tour telle qu'elle est aujourd'hui* (4), et non telle qu'elle était quand la flèche en doublait presque la hauteur. Les manuscrits portent bien : « *ducentis viginti* pedibus altum ». Disons, pour ne plus y revenir, que si, vraisemblablement, dom Bougler a dû restaurer *la tour,* il est certain que les Mauristes y ont mis la main, eux aussi, quand ils ont construit le dôme et la lanterne en 1731. Ils ont conservé le caractère de l'arcature trilobée qui court au-dessous de la corniche; peut-être même l'ont-ils replacée après avoir renouvelé les murs, en grande partie du moins, car on retrouve peu de traces de la pierre de marbre (*marmorei lapides*) de la construction ancienne, et les arêtiers refaits en tuffeau pourraient bien être contemporains du dôme.

Nous retrouverons la Pietà et le tombeau du Christ qui couronne l'œuvre de Guillaume Cheminart, quand nous étudierons en détail les sculptures de la chapelle de droite. Mais avons-nous indiqué tous les changements qu'il effectua dans l'église à la fin du xve siècle? Il est probable que, ayant doté le sanctuaire d'un autel majeur plus beau, il l'entoura encore d'une ornementation convenable. C'est ce qui semble ressortir des textes suivants : « Dans cette sainte basilique, il y a d'admirables sculptures en pierre *et en bois*, qui ne le cèdent certainement à aucun travail du même genre, et surpassent presque tout ce qu'on peut voir même dans l'Europe entière... Celles qui sont en bois sculpté ornent depuis deux cents ans le chœur et la balustrade du maître autel; on les doit au zèle et à la munificence du vénérable dom Guillaume Cheminart, jadis très digne prieur de ce monastère (5). » On a reconnu l'enthousiaste narrateur de 1676, aussi le mieux renseigné. Un peu plus loin, *après avoir parlé au long du sépulcre du Christ,* il ajoute : « *De plus,* ledit prieur entreprit et conduisit à bonne fin l'ornementation du chœur, avec ses merveilleuses sculptures,

(1) « Ut enim sileam turrim, quæ cum imposito campanili ducentis & viginti pedibus alto spectantium suspensos detinebat oculos ac mentes. » (C 468 v)

(2) « Igne fortius item in campanile sæviit anno 1682 aeris inclementia. Nam Julii die 16, exorta subito vehementissima tempestas (quæ robustas etiam quercus evertit, turres, castra, domus quamplurimas disjecit, Sarthæ præsertim vicinas) præclarum illud ædificium subvertit... » (C 470 v)

(3) *Description des deux églises,* p. 6.

(4) « Cette tour, qui a environ 120 pieds d'élévation, présente dans ses parties... »

(5) « Hac in sancta basilica lapideæ *et ligneæ* sculpturæ & mirabiles extant quæ nullis profecto cedunt, & omnibus fere, etiam totius Europæ, antecellunt... *Quæ ligno sunt sculptæ, chorum et cancellos altaris majoris a ducentis annis illustrant, zelo et sumptibus venerabilis viri domni Guillelmi Cheminarti, hujusce monasterii quondam prioris dignissimi.* » (A 199 v)

qui sont hors de pair dans l'Europe entière (1). » Sans nommer Guillaume Cheminart, le ms B parle aussi des sculptures en bois qui ornaient le chœur : « Il fit faire aussi des sculptures si fines et si élégantes, cette œuvre de pierre qui embellit ladite chapelle, *ces travaux en bois qui décorent le chœur tout entier et les cancels du presbyterium,* qu'on aurait peine à trouver dans toute l'Europe quelque chose de plus beau (2). » La part faite à l'exagération, il reste probable que le *sanctuaire* et le *presbyterium* étaient richement ornés de sculptures en bois, qui sont attribuées au temps de Guillaume Cheminart. Une partie de ces sculptures devaient décorer le chœur; les autres formaient balustrade, *cancelli,* autour du maître autel et du presbyterium. Ce sont vraisemblablement ces boiseries, moins durables que la pierre, que les Mauristes remanièrent et restaurèrent à leur façon vers 1670. (A 207 v; C 470 v; pl. I.) Il n'en reste rien aujourd'hui. On sera peut-être tenté d'admettre que, par un anachronisme dont ils sont bien capables, les chroniqueurs ont voulu parler des stalles, qui furent faites cent ans environ après la mort de Guillaume Cheminart, et dont nous dirons plus loin quelques mots. On a leurs textes sous les yeux : nous ne croyons pas qu'ils soient applicables aux stalles, qui sont d'ailleurs décrites en termes très précis dans le mémoire de 1702 (D 225 v) et attribuées à Jean Bougler.

Tels étaient l'église et particulièrement le chœur de Solesmes, déjà richement ornés, quand dom Bougler se mit à l'œuvre pour compléter l'embellissement de l'édifice. On suivra facilement la marche de ses travaux, si l'on se reporte à notre chronologie (p. 20); nous ne reviendrons pas sur les preuves données à cet endroit. Entre 1530 et 1538 (3), les voûtes du transept et de la nef sont construites, sur le modèle de celle du chœur, et les fenêtres reçoivent des vitraux. Nous devons nous arrêter un instant à la verrière placée au-dessus du maître autel, dont les manuscrits font une mention spéciale & que dom Guéranger a dépeinte dans sa *Description;* c'est la seule qui ait été retrouvée à peu près intacte en 1833; un déplorable accident l'a détruite pendant la construction du nouveau chœur (1863-1865). « L'an 1530, Jean Bougler... décora l'église de vitraux très précieux; au chevet, en particulier, au-dessus du maître autel, une grande verrière qu'il fit exécuter frappe les yeux par la beauté des figures et par le charme des couleurs éclatantes et variées (4). » Cette verrière, qui était vraiment belle, au dire de ceux qui l'ont vue, portait sa date d'achèvement, 1532; quelques anciens se souviennent encore de ce détail, et dom Piolin écrivait, au temps où la verrière était encore en place : « Elle se rapporte également à l'époque de dom J. Bougler, *comme l'atteste la date positive de 1532, qui s'y lit* (5). » Voilà une date qu'on peut croire suffisamment établie par le témoignage du monument lui-même; et il semblerait que dom Guépin ne peut mériter aucun reproche pour l'avoir donnée sans alléguer d'autre preuve que le fait de son existence. Il écrivait en 1876 : « Cet ouvrage, qui a subsisté jusqu'en 1865, *portait la date de 1532* (6). » En 1877, M. Cartier répond : « Dom Guépin nous

(1) « Præfatus prior *insuper* chori structuram opere mirabili cum perfectissimis sculpturis, ut vix tota Europa simile reperias,... incepit ac feliciter adimplevit. » (A 206)

(2) « Verum etiam variæ sculpturæ tam subtiliter ac artificiose elaboratæ, tum operibus lapideis, quibus prædictæ capellæ insigniuntur, tum *ligneis quibus totus chorus ac cancelli presbiterii adornantur*, ut vix per totam Europam elegantiores reperiri possint. » (B 227)

(3) On ne peut, sur ce point, attacher d'importance à la date de 1554, que Ménage donne comme celle de la construction des voûtes. (*Hist. de Sablé,* p. 28.) La chronologie des mss donne 1538 comme date moyenne. Il est vraisemblable que J. Bougler voûta au moins sa chapelle avant de l'enrichir de tant de statues fragiles.

(4) « *Anno 1530 Joannes Bouglerus...* basilicam vitris exquisitissimis decoravit; *in superiori maxime parte, ad majus altare grande vitrum figurarum pulchritudine et colorum mira tam varietate quam vivacitate intuentium oculos rapit.* » (A 206 v; cf. C 470.)

(5) *Le Maine et l'Anjou,* par le baron de Wismes, t. II, notice sur Solesmes, p. 7.

(6) *Solesmes et dom Guéranger,* p. 48, note 1.

dit que le vitrail portait la date de 1532, *mais sans se rappeler où il a trouvé ce renseignement*... Aurait-on mal lu la date, à cause de la ressemblance qui existait quelquefois à cette époque entre les 5 et les 3? Le vitrail eût été alors placé en 1552... » (*Op. cit.* p. 108.) La grosse raison de cette querelle un peu germanique, c'est que M. Cartier veut absolument attribuer la verrière à Jacques de Vriendt, le verrier anversois, frère de Corneille de Vriendt et de Frans Floris, à qui il fait l'honneur de nos sculptures du XVIe siècle. Mais la date de 1532 tient bon; tout le monde et dom Guépin n'a pas mal lu, et le manuscrit est d'accord avec tout le monde. Or, en 1532, Frans Floris avait douze ans, et son frère Jacques était plus jeune que lui. Voilà donc un argument à démarquer d'avance parmi ceux que le savant auteur allègue pour établir que les Vriendt ont travaillé chez nous.

C'est par la Belle Chapelle que Bougler termina son œuvre. Sa dévotion pour la Vierge lui en dicta le plan; c'est une manière de thèse théologique. Il fit de ce lieu comme un monde à part, séparé du chœur par une élégante colonnade, une sorte de chapelle prélatice où l'on accédait directement du cloître et qui ne communiquait avec la nef que par un passage détourné, dont nous parlerons plus loin. Il put jouir de ce magnifique oratoire durant les trois dernières années de sa vie, entre l'année 1553, date de l'achèvement, et l'année 1556, où il fut enseveli devant l'autel.

Quarante ans plus tard environ, la Belle Chapelle fut complétée ou plutôt modifiée du côté de l'ouest par l'adjonction du groupe de Jésus au milieu des docteurs, et les stalles du chœur furent sculptées par les mêmes artistes qui travaillèrent à ce groupe. Nous aurons à donner plus loin, sinon les preuves, au moins les vraisemblances sur lesquelles on peut appuyer cette double affirmation. Il suffit, pour l'instant, d'indiquer la disposition des stalles, qu'on a changée depuis; c'est le mémoire à Mabillon qui nous la donne; il les attribue, faussement selon nous, à dom Bougler : « Il y a [dans le chœur] des chaizes très propres, et au-dessus des chaizes, l'on voyt deux rangs de bustes d'une sculpture très délicate. Ils représentent les anciens patriarches dont N. S. est descendu comme homme. Du côté de la S. V. et de S[t] Joseph, les figures des apostres font le couronnement des chaizes du chœur, du côté de l'épître, et d'autres figures le couronnement des chaizes du côté de l'évangile. Il faut voir tous ces ouvrages pour les estimer autant qu'ils vallent. » (D 205 v) La plupart des figures qui couronnaient le dais des stalles ont disparu à la Révolution; celles qui restent, trop peu nombreuses, n'ont pas été replacées; ce sont des statuettes en bois, représentant des personnages debout, hauts de 50 à 60 centimètres; quelques-unes ne sont pas sans valeur.

Veut-on maintenant se faire une idée plus nette de ce qu'était l'église à la fin du XVI[e] siècle, après toutes les modifications que nous venons d'exposer? Qu'on jette un coup d'œil sur le plan du XVII[e] siècle (pl. I) : les réparations des Mauristes ont respecté et laissent voir l'état du monument avant elles. L'abside carrée de Philibert de la Croix; au fond la grande fenêtre que Bougler orna d'un vitrail; sous la fenêtre, le maître autel de Guillaume Cheminart, élevé sur la crypte ancienne, où l'on descend par un petit passage à droite de l'autel (1). Au sud de l'abside, la chapelle Saint-Martin et la sacristie, communiquant avec le sanctuaire et peut-être avec le bras droit du transept; à l'entrée de l'abside, la balustrade, marquée par une ligne de points, en haut des degrés du sanctuaire;

(1) Au-dessus de ce passage, un étroit escalier, dont on a retrouvé les traces, montait de l'ancienne chapelle Saint-Martin jusqu'à l'autel.

le tout, œuvre de Guillaume Cheminart. Dans le bras droit du transept, la chapelle de Notre-Dame de Pitié et le sépulcre du Christ, qui couronne l'œuvre de ce prieur. *L'autre bras du transept est fermé par une clôture pleine sur laquelle on voit distinctement poser les bases de trois colonnes, également espacées ;* nous retrouverons cette colonnade. Derrière elle, c'est le *jardin fermé* de dom Bougler, la *Belle Chapelle,* qui porte ici un autre nom populaire, celui de *Notre-Dame des Merveilles ;* elle ouvre sur un coin du cloître, en face d'un autre passage donnant accès à la nef.

Tel est le cadre certain dans lequel nos sculptures furent placées de 1494 à 1553 ; voyons ce qu'il est devenu depuis lors jusqu'au temps, encore récent, où l'attention des archéologues et des artistes s'est portée sur les deux chapelles du transept.

Les longues années qui s'écoulèrent de la fin du XVI[e] siècle à la réforme des Mauristes, en 1664, furent un temps mort pour le prieuré. Vers 1670, les réparations commencèrent ; on en a vu la suite chronologique (p. 22); nous avons déjà remarqué leur disposition sur le plan. Quelques détails seulement sur celles dont le chœur fut l'objet ; c'est l'auteur de 1676 qui les donne : « Deux autels ou grands oratoires furent élevés dans le haut de la nef, en même temps que la grande porte du chœur ; le tout en bois sculpté et richement peint. Pour couronner dignement ces travaux, on fit encore placer là les statues de saint Benoît et de sa sœur sainte Scholastique (1). » L'*Essai* (p. 72) ajoute : « Le chœur fut carrelé en entier de marbre rouge et noir ; une balustrade en fer fut établie pour séparer de la nef le chœur et les deux chapelles, dans lesquelles on plaça, avec plus de zèle que de goût, deux énormes autels en marbre noir, qui ont été transportés dans l'église paroissiale. » Le plan nous fait comprendre l'importance qu'avait le chœur à cette époque. La première travée de la nef, séparée du transept par une balustrade ouverte au milieu, séparée aussi de la seconde travée par ses boiseries et par une porte, forme un bas chœur, où il y avait *peut-être* deux petits autels supplémentaires, dans les angles de chaque côté de l'entrée (2). Un couloir, ouvrant à droite dans le haut de la nef, tout près du bas chœur, passait entre celui-ci et la chapelle dite du fondateur, pour donner accès dans la chapelle de Notre-Dame de Pitié. Un autre passage, ouvrant à gauche sur la nef, en face du premier, servait probablement à introduire les visiteurs dans la Belle Chapelle (3). Les chapelles modernes Saint-Michel et Saint-Georges occupent aujourd'hui la plus grande partie de cet emplacement.

Ainsi isolé de chaque côté par les deux passages, séparé de la nef par ses boiseries et sa porte, dont il nous reste un fragment (4), le bas chœur coupait heureusement le long vaisseau de l'église, dont la perspective était déjà raccourcie par l'élévation du sanctuaire. On sait ce que valaient les « embellissements » des Mauristes ; il est probable que leurs autels peints ne brillaient pas par le goût artistique, et l'on peut présumer que les statues

(1) « Duo altaria sive magna oratoria in suprema navis parte, una cum chori majori janua, opere lignario erecta & picturarum pulchra varietate exornata fuere, adjectis, pro operis confirmatione, sanctissimi Benedicti sanctæque sororis Scholasticæ effigiebus... » (A 207 v ; cf. C 470 v)

(2) Cette dernière particularité est très douteuse, toutefois, car les deux croix qui figureraient ces autels sont trop petites & trop mal faites pour qu'on les définisse clairement.

(3) On ne voit pas qu'il y ait eu, de ce côté, un vrai couloir, comme du côté opposé, mais seulement un passage donnant dans une pièce fermée, au fond de laquelle ouvraient, à gauche, l'entrée du cloître, & en face, la charmante porte finement sculptée qui annonçait la *Chapelle des Merveilles*. (Cf. pl. XXVII.) Le plan de 1863 donne, quoique imparfaitement, une idée de cette disposition ; on a omis d'y figurer une porte qui se trouvait dans le vieux mur utilisé pour la chapelle Saint-Georges, & qui était peut-être le débouché du passage dans la pièce fermée dont nous avons parlé.

(4) C'est un bas-relief grossier, représentant la Vierge qui sort de l'arbre de Jessé, Samson liant les renards qu'il lance dans les blés des Philistins, & terrassant le lion.

de saint Benoît et de sainte Scholastique étaient loin du mérite de leurs devancières. Mais l'œuvre de Cheminart et de Bougler était respectée, l'église conservait son bel aspect, riche et assez imposant. Toute cette partie de l'église était pavée de tombes posées sur l'ancien sol : elles contenaient, avec les ossements des anciens moines, une quantité de petits vases en terre cuite, encore pleins de charbons et d'encens.

Il est une autre restauration, effectuée par les Mauristes, qui doit trouver ici sa place ; nous parlons de la chapelle dite de *Geoffroy* ou *du fondateur*. Si l'on aimait, dans nos anciens monastères, à vivre auprès des frères défunts, on n'avait pas un culte moins fidèle pour les sépultures et le souvenir des bienfaiteurs (1). Même aux temps les plus mauvais, cette double fidélité a toujours été gardée, dans l'ordre monastique, comme un point d'honneur et une dette de justice. Dom Guéranger a parlé, dans la *Description,* de cette tombe mutilée qu'on voyait encore, lorsqu'il écrivait, dans une petite salle voûtée en pierre, ouvrant sur le côté droit du transept, en face de la Pietà : c'est la tombe de Geoffroy de Sablé, et la salle voûtée était la « chapelle du fondateur ». Le plan du XVII[e] siècle la montre à droite du couloir étroit par lequel on allait de la nef à la chapelle de Notre-Dame de Pitié ; le plan de 1863 (en *13*) montre ce qu'elle était quand dom Guéranger l'a connue, après la suppression du couloir. Nous reproduisons ici, d'après le *Cartulaire,* ce qui reste de la très ancienne statue qui était couchée sur la tombe ; c'est bien celle dont parle l'auteur de 1676. « Le comte Geoffroy, seigneur de Sablé, fondateur du prieuré, fut enseveli dans une chapelle, au midi, à droite du chœur ; son tombeau est grossier, mais très ancien, en pierre commune, élevé seulement de deux pieds au-dessus du sol. On y voit l'effigie d'un guerrier, couvert du casque et de la cuirasse... D'une main il tient son épée, de l'autre son écu, lequel est orné de ses armes, un aigle, le corps étendu et les ailes déployées. Ce tombeau a été orné d'une façon plus décente, ainsi que la chapelle, et une courte épitaphe en lettres d'or, sur tablette de marbre, y a été gravée par les soins des moines de Solesmes, de la Congrégation de Saint-Maur, en 1672 (2). » La chapelle du fondateur fut pavée, puis badigeonnée, « *linitum* », comme toute bonne restauration mauriste en usait (A 207 v) ; en 1702, on était encore convaincu à Solesmes que le Geoffroy en question était bien Geoffroy le vieux, notre fondateur. « Le tombeau du fondateur se voit sous une voûte... Il y est représenté par une figure couchée qui parroist très-ancienne et très-grossière, ayant un casque en teste et un écusson



(1) On trouvera dans le *Cartulaire,* p. 437, une liste des personnages qui sont ensevelis dans notre église. C'est celle qu'ont fournie les mss A & C.

(2) « Geoffridus comes, dynasta de Sablolio, fundator prioratus, versus meridiem, in sacello, a latere dextro chori, vili sed antiquissimo sepulcro conditus est. Quod sepulcrum lapide minime exquisito confectum & duobus tantum pedibus a terra elevatum, præfecti militum, thorace induti & galeati, Geoffridi nempe de Sablolio, hujusce Solesmici cœnobii fundatoris, figuram super se jacentem exhibet ; dextra ensem, læva autem scutum, ejus insignibus (aquila scilicet extenso corpore & alis explicatis) redimitum (?) tenente. Decentius sepulcrum cum sacello ornaverunt & brevi epitaphio, litteris aureis in marmorea tabula insculpto, donaverunt Congregationis Sancti Mauri Solesmenses monachi anno 1672. » (A 220)

qui luy couvre plus de la moitié du corps et qui descent depuis le cou jusqu'à la genouillère, sur lequel on voyt un ayglon éployé, becqué et armé ; tout le reste du corps, jusqu'aux genoux, paroist d'un homme armé de toutes pièces. Il ne s'y voyt aucune inscription antienne, mais seulement celle qui y a été mise par nos pères depuis notre introduction à Solesme ; où il se lit : Cy gist Geofroy de Sablé, fondateur de ce monastère, décédé environ l'an mil dix. » (D 224) Cependant dom Michel Germain n'avait pas laissé passer l'anachronisme qui attribuait à un seigneur mort au XI[e] siècle des armoiries, dont l'usage n'existait pas encore. Dans la notice, il relève soigneusement l'erreur et s'efforce de la rectifier. En énumérant les réparations des Mauristes, il écrit déjà : « ... restauratum conditoris, *ut falso quidam existimant,* sacellum ». (C 470 v) Plus loin, il a toute une dissertation là-dessus : je l'abrège en la traduisant. « Nos confrères de Solesmes sont persuadés, dit-il, que c'est Geoffroy de Sablé, leur fondateur, qui est enseveli dans cette chapelle, située au midi, du côté droit du chœur. Mais, comme le fait remarquer *l'illustre* Ménage, c'est impossible, puisque, à l'époque de ce *Geoffroy,* les armoiries n'existaient pas. Pourtant, n'en déplaise au célèbre auteur, cette tombe ne peut pas non plus être celle d'un autre Geoffroy frère de Robert III de Sablé, puisqu'une charte citée par M. Ménage lui-même nous apprend que ce Geoffroy le jeune *jacet in ecclesia ante altare Crucifixi* (1). Or l'autel du Crucifix était dans le haut du chœur et non point devant notre chapelle (2) ; donc Geoffroy le jeune n'est pas non plus dans cette chapelle du fondateur. Voici ce qui a dû se passer. Geoffroy de Sablé, fondateur, reçut, au milieu du chœur, une sépulture digne de ses mérites et de sa générosité ; sans doute, Adélaïde, son épouse, Drogon, Burchard et Lisiard ses fils, sont là auprès de lui. L'autre Geoffroy de Sablé, frère de Robert III, repose, comme les documents le disent, devant l'autel du Crucifix, plus haut dans le chœur. Enfin, dans la chapelle du fondateur, sous la statue du chevalier en armes, c'est Raoul de Sablé qui repose, en souvenir de ce qu'il donna à Solesmes, avec d'autres gages de sa munificence, l'épine de la sainte couronne du Sauveur. C'est lui que nos confrères de Solesmes ont gratifié des nom et titre de Geoffroy le fondateur. S'ils veulent m'en croire, ils effaceront leur inscription au plus tôt. » (C 473 v) On ne peut, ce semble, mieux raisonner que dom Germain. « Il y a seulement cette difficulté, dit dom Guéranger, que nous ne trouvons pas un seul personnage du nom de Raoul sur la liste des seigneurs de Sablé, ni même dans leurs familles, à l'époque des croisades. Nous trouvons, au contraire, plusieurs Robert, seigneurs de Sablé, qui se sont croisés : Robert le Bourguignon, qui reçut le pape Urbain II ; il mourut en Terre-Sainte vers 1098 ; Robert II, fils du précédent, surnommé Vestrol, qui mourut pareillement dans la Terre-Sainte, vers 1110 ; enfin notre Robert IV, qui se croisa à Mayenne en 1158, avec un grand nombre de gentilshommes des provinces d'Anjou et du Maine, commanda la flotte de Richard Cœur-de-Lion, et fut grand maître des Templiers. » (*Essai,* p. 25, 26.) C'est à ce Robert IV, dont on aurait confondu le nom avec celui du Raoul inconnu, que le père abbé attribue, avec vraisemblance, le présent de la sainte épine, qu'il aurait lui-même apportée d'Orient, si l'on doit en croire les manuscrits (3).

(1) Cette charte est publiée dans le *Cartulaire* (p. 93, 94), avec les quelques variantes de Ménage.

(2) Sur la position de l'autel du Crucifix, cf. A 220 : « *Sub Crucifixo antiquitus in superiori parte chori extante*, ipsum inhumatum fuisse discimus. » Il s'agit ici d'une tombe *qui se voyait au milieu du chœur* en 1676, « *tumba quæ in medio chori cernitur* », la place d'honneur que dom Germain attribue à Geoffroy le fondateur. Seulement, c'est *Raoul de Sablé* que le ms A met à cette place, ce qui n'éclaircit pas la question.

(3) Cette confusion de noms est d'autant plus vraisemblable, qu'en fait, il n'y a pas un seul Raoul dans cette famille de Sablé, &, si les manuscrits sont unanimes à nommer *Radulfus sive Raulphus de Sabolio,* ils sont absolument indécis & contra-

C'est encore à Robert IV que le père abbé attribue la charte de 1170 environ, où il est parlé du second Geoffroy, tandis que dom Germain, suivant Ménage, l'inscrit au nom de Robert III. Doit-on lire Robert III ou Robert IV ? c'est un autre point à éclaircir pour l'identification de nos sépultures (1). Quoi qu'il en soit, Geoffroy, Raoul ou Robert IV, le vieux sire représenté dans sa raide carrure, l'écu sur la poitrine et l'épée au poing, n'en aurait pas moins tous les droits à la reconnaissance des moines. Sa chapelle a cédé la place à celles de Sainte-Cécile et de Saint-Joseph. Sa statue a été mise dehors, elle aussi, et nous avons vu des ouvriers qui aiguisaient leur ciseau sur sa pierre, dure comme le grès ou le granit. On lui doit une autre destinée, et elle l'aura, Dieu aidant (2). Une pareille confusion de tombes s'excuse quand le sol a été bouleversé, quand les archives ont été incendiées, comme à Solesmes, par le malheur des temps ; qu'elle reste une leçon pour nous. Jusqu'à la Révolution, les moines entretinrent une lampe à l'entrée de la chapelle dite du fondateur.

Il reste peu de chose à ajouter pour en finir avec les restaurations des Mauristes ; la chronologie (p. 22) indique assez ce que le XVIII[e] siècle a vu s'accomplir d'important dans notre église. Au cours des travaux qui suivirent 1720, le maître autel fut renouvelé en marbre rouge de Laval et transporté du fond de l'abside, où il avait été jusque-là, à la croisée de la nef et du transept (1723). Selon toute vraisemblance, ce changement conduisit à baisser le niveau de l'ancien sanctuaire, dont l'élévation devenait gênante ; c'est peut-être à ce moment que fut détruite et comblée l'ancienne crypte romane de l'abside, dont on ne laissa subsister que la fenêtre ; dom Guéranger se contente de dire qu'elle « fut détruite postérieurement ». A cette époque doit remonter aussi *nécessairement* la suppression de la colonnade, datée de 1553, qui fermait la chapelle de gauche, et son transfert dans la chapelle de droite, au-dessus de la Pietà, où elle est encore. Elle occupe sa place primitive dans le plan de 1670-1675 ; on l'a trouvée à sa place actuelle en 1833 ; entre ces deux termes, il n'y eut pas d'autres travaux importants que ceux de 1720-1731. D'ailleurs, il fallait de l'espace autour du nouvel autel majeur, placé à la croisée, et ce déplacement peu archéologique en donnait. Enfin, en 1731, on construisit la lanterne et le dôme de la tour. Il n'y eut plus d'autres changements jusqu'à la Révolution.

L'église de Solesmes, avec ses Saints, échappa comme par miracle aux destructions d'alors. Depuis 1791 jusqu'à 1833, elle eut à subir bien des vicissitudes, qui cependant ne

dictoires sur le temps où aurait vécu ce personnage : « *Sæculum circa XII*, decimas quas apud Buxeium colligebat, dedit monasterio. » (A 218) — « Sæculo XII. » (C 473) — « Anno 1200. » (B 227 v) Ces dates conviendraient à Robert IV, s'il était rentré dans sa patrie comme ils le disent faussement : « *Reversus in patriam.* » (C 473 & *alibi.*) Ailleurs, c'est 1120 (A 220), trop tôt pour qu'il s'agisse de Robert de Craon (voir la note à la suite de ce chapitre). Ailleurs enfin, c'est après la première croisade, « *post expeditionem Godefredi de Bullonio* » (A 198, le même ms), trop tard pour le seul Raoul qui ait pu s'intéresser à Solesmes, le frère puîné du fondateur : il s'appelait Raoul de Beaumont.

(1) Le plus certain, c'est que, si l'on entend par *autel du Crucifix* le maître autel, la tombe qui nous occupe ne peut être celle d'un Geoffroy. Si, au contraire, le titre d'*autel du Crucifix* est l'ancien vocable qui aurait précédé celui de N.-D. de Pitié, rien n'empêche que cette tombe ne soit celle de Geoffroy « le jeune », frère de Robert III ou de Robert IV. Je ne sais si c'est ce dernier sens que dom Guéranger entendait impliquer par ces mots : « ... en 1676... la statue de Geoffroy qui était dans *la chapelle dite du Crucifix*, fut placée dans le lieu où on la voit maintenant (1846)... » (*Essai*, p. 72.) Cela semble probable ; dom Guépin l'a pensé (*Descript.*, p. 8) ; or, on peut s'en rapporter à dom Guéranger pour tout ce qui concerne les traditions anciennes de son église ; il les a étudiées avec plus de soin que personne, & il a connu les anciens du pays. D'ailleurs, Ménage, qui a vu le tombeau, vaut ici comme témoin oculaire, &, en citant la charte de Robert III : « ... Geoffridi, qui sepultus jacet in ecclesia... *ante altare Crucifixi...* », il ajoute : « *Cette description convient au lieu où est enterré le Geoffroy de Sablé, fils de Robert de Sablé, deuxième du nom.* » (*Hist. de Sablé*, 1[re] partie, p. 167.) On peut donc s'en tenir à l'opinion du père abbé, d'ailleurs la plus conforme aux données certaines, & croire que nous avons la tombe de Geoffroy, non pas le fondateur, mais le frère de Robert IV de Sablé, donateur de la sainte épine, lequel Robert IV, faussement appelé Raoul, ne peut pas avoir été enterré chez nous.

(2) Cf. CARTIER, *op. cit.* p. 132, note 1.

la modifièrent pas beaucoup. Dom Guéranger a retracé mieux que personne l'histoire de cette époque de tristesse, qu'il a personnellement connue et qui laissa dans son esprit une si profonde impression. (*Essai*, p. 91 et suiv.) Il a signalé lui-même le seul changement qu'il ait opéré librement dans son église, avant d'être contraint à en faire d'autres par l'accroissement de sa communauté : il retourna sur place le maître autel, à la romaine, et il commença à creuser la crypte de saint Léonce (1838). Plus tard, il fallut bien « élargir sa tente », multiplier les autels, et créer un chœur spacieux où les fonctions liturgiques pussent se développer dans leur ampleur. Ç'a été la dernière phase des métamorphoses de notre église; dom Guépin s'en est fait l'historien; je n'ai qu'à abréger ce qu'il en a écrit, en renvoyant au chapitre III de sa *Description*. On sait maintenant ce qu'était l'église de Solesmes quand dom Cheminart et dom Bougler l'ont ornée; on vient de voir ce qu'elle était quand dom Guéranger a décrit ses monuments; on se rendra mieux compte de ce qu'elle est aujourd'hui.

Dom Guépin commence par cette page, qui résume bien notre plus cher souvenir, au moment de terminer cette petite étude archéologique, dont nous aurions voulu mieux faire sentir l'intérêt : « La vie entière de dom Guéranger a été unie par un lien intime et mystérieux à l'église Saint-Pierre de Solesmes, et l'amour de ce vieux sanctuaire a été un des sentiments qui ont tenu le plus de place dans son cœur. Enfant, il y voyait une image du ciel et il y prenait des impressions ineffaçables. Jeune prêtre, il s'émut à la pensée de sa ruine prochaine, et le désir de le sauver fit naître en son âme la première pensée d'une restauration de l'ordre bénédictin en France. Devenu titulaire de cette église, il l'aima avec une inexprimable tendresse. Il n'était heureux qu'à son ombre; il ne s'en éloignait qu'à regret, et il y rentrait toujours avec une joie qui avait, jusque dans sa vieillesse, la vive et franche expression du jeune âge. Pour lui, tout était beau dans ce vieil édifice, et il fallut des nécessités urgentes pour qu'il se résignât à y faire des changements. Le plus considérable fut la construction du nouveau chœur et des chapelles. »

Le chœur, construit sur les plans de M. David, architecte au Mans, fut inauguré le 21 mars 1865. Dom Guéranger en consacra l'autel majeur le 4 avril, le jour même où il atteignait sa soixantième année. C'est le même autel, en marbre rouge de Laval, que les Mauristes avaient placé sous la voûte du transept en 1723, et qu'on avait tourné sur place à la romaine en 1838. La grande fenêtre du chevet reproduit à peu près celle dont Philibert de la Croix avait orné l'ancien chœur. Les vingt-quatre stalles du XVIe siècle ont été « restaurées et complétées avec tant d'art, que sans un examen attentif on ne pourrait pas distinguer dans ces belles boiseries les parties anciennes des nouvelles ». (*Op. cit.* p. 75.) Ceci n'est pas une exagération bienveillante à l'adresse de feu M. Foubert, sculpteur à Sillé-le-Guillaume; il y a maintenant soixante-quatre stalles au lieu de vingt-quatre, et « l'examen attentif » lui-même est tous les jours mis en défaut, quand on visite le nouveau chœur. L'ancienne chapelle Saint-Martin, construite par Guillaume Cheminart derrière la Pietà, auprès de la sacristie, avait déjà disparu en 1833, à une date que j'ignore (1); tout cet emplacement est occupé par une sacristie nouvelle, vaste et commode. La porte qui donne entrée de l'église dans cette salle est seule intéressante pour nous. C'est ce gracieux monument (2), contemporain du groupe de Jésus au milieu des docteurs, au-dessous duquel elle était

(1) Une nouvelle chapelle Saint-Martin a été construite à droite, dans le bas de la nef.
(2) Voir planche XXVII.

placée, qui ornait autrefois l'entrée de la Belle Chapelle du côté du cloître, c'est-à-dire à l'extérieur de l'église, dans cette sorte de pièce fermée dont nous avons parlé plus haut (p. 38). Lorsqu'il fallut construire les chapelles Saint-Michel et Saint-Georges, on détruisit la salle, obscur recoin sans aucun caractère, et la porte fut remontée à la place qu'elle occupe aujourd'hui. Le côté opposé de la nef subit une modification analogue; le passage qui conduisait à la chapelle Notre-Dame de Pitié avait déjà disparu, peut-être dès le XVIII[e] siècle; restait la salle basse, dite chapelle de Geoffroy; elle fut détruite et son emplacement occupé par les chapelles Saint-Joseph et Sainte-Cécile. C'est de 1865 à 1873 que les neuf chapelles de la nef furent construites pour assurer chaque matin la célébration des messes privées. On défonça le remplissage qui fermait les arcades du XVI[e] siècle; aux baies ainsi ouvertes on appuya autant de petits édicules en cul-de-four; faute d'espace, deux seulement de ces édicules purent recevoir des proportions architecturales, ceux de Sainte-Scholastique et du Sacré-Cœur. Si ces chapelles de la nef ne sont pas ce qui attire le plus à Solesmes les archéologues et les artistes, il n'en faut pas conclure qu'elles sont dénuées d'intérêt, il faut s'en prendre à la royale splendeur de leurs deux sœurs anciennes des transepts. Les chapelles de la nef, avec leurs autels et leurs pavages de marbre, possèdent ce qui serait, en tout autre pays, une rareté et une richesse. Le marbre abonde à Solesmes; on l'emploie depuis longtemps pour bâtir; l'industrie locale, qui ne date pas d'hier, le sculpte et le polit. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que la tour de Guillaume Cheminart était déjà « construite en pierre de marbre (1) »; que le petit mur d'appui sur lequel J. Bougler posa sa colonnade était en marbre (2); qu'il existait autour de la Pietà une ornementation sommaire, mais assez ancienne, en marbre noir du pays; qu'enfin, en 1670, les Mauristes faisaient exécuter en marbre un revêtement pour le tombeau de Geoffroy (3), un grand bénitier à stylobate et deux autres (4); enfin le carrelage complet du chœur en marbre rouge et noir. (*Essai*, p. 72.) L'emploi du marbre, si décoratif quand on le met en œuvre amplement et avec style, fut singulièrement facilité à dom Guéranger par l'un de ses plus intimes amis, M. Léon Landeau, de regrettée mémoire, alors maire de Solesmes et directeur des marbreries de Solesmes et de Sablé. Une chapelle entière fut donnée par lui en souvenir d'un anniversaire de famille, et il ne s'en tint pas là. D'autres bienfaiteurs firent le reste. On peut remarquer, à l'autel de saint Benoît, donné par M. Chancerelle, de Douarnenez, la richesse décorative des marbres rouge et noir du pays, et se rendre compte de l'effet que devait produire le chœur pavé de cette façon.

La chapelle de Sainte-Scholastique est ornée d'une statue intéressante, repésentant la sœur du patriarche, debout, en abbesse, avec un mouvement assez gracieux et naturel, qui semble inspiré de ce que l'Église chante le jour où Scholastique est partie pour le ciel : *Columba velox evolat*. Cette statue, nous dit dom Guépin, « est celle qui décorait, à la collégiale de Saint-Pierre de la Cour, au Mans, l'autel où reposaient les reliques de la sainte patronne de la ville. » (*Op. cit.* p. 79.)

Près de la chapelle du Sacré-Cœur, s'élève la statue de saint Pierre, œuvre contemporaine du sépulcre de Notre-Seigneur. Nous l'étudierons plus loin. C'est elle qu'on trouva, en 1833, sous la colonnade que les Mauristes avaient transportée au-dessus de la Pietà,

(1) « Coagmentata in quadrum *marmoreis lapidibus*. » (A 200)
(2) « *Clathri marmorei* », « *clausura marmorea.* » (A 207)
(3) « Tymbus illius restitutus & *marmorea tabula* decoratus. »
(4) « *Magnum vas marmoreum* pro aqua lustrali; cum ejusdem materiæ stylobata,... nec non & duo alia. » (A 297 v)

dans la chapelle de gauche, cent ans auparavant; ils lui avaient donné pour pendant une statue de saint Paul absolument inférieure, aujourd'hui reléguée dans les cloîtres. Cette place d'occasion ne pouvait convenir à la statue de saint Pierre, antérieure d'un demi-siècle à la colonnade, qui elle-même n'avait jamais été faite pour encadrer la Pietà. « En 1870, pendant que la doctrine de l'infaillibilité pontificale était discutée dans le concile du Vatican, dom Guéranger fit transporter cette statue près de la chapelle du Sacré-Cœur, sous une arcade romane, construite et richement décorée par ses ordres. Sur le piédestal, on grava, sous sa dictée, dans les trois langues grecque, latine et française, l'inscription, trop oubliée aujourd'hui, que, durant tout le moyen âge, les pèlerins lisaient au pied de la célèbre statue de bronze de saint Pierre, dans la basilique Vaticane (1) :

ΤΟΝ ΘΕΟΝ ΛΟΓΟΝ
ΘΕΑΣΘΕ
ΧΡΥΣΩ ΤΗΝ ΘΕΟΓΛΥΠΤΟΝ
ΠΕΤΡΑΝ
ΕΝ Η ΒΕΒΗΚΩΣ
ΟΥ ΚΛΟΝΟΥΜΑΙ

DEVM VERBVM
INTVEMINI
AVRO DIVINITVS SCVLPTAM
PETRAM
IN QVA STABILITVS
NON CONCVTIOR

CONTEMPLEZ
LE DIEU VERBE,
LA PIERRE
DIVINEMENT TAILLÉE DANS L'OR
ÉTABLI SUR ELLE,
JE SUIS INÉBRANLABLE.

« Saint Pierre parle à ceux qui viennent s'agenouiller devant lui : En me voyant, leur dit-il, ne vous arrêtez pas à la personne de Simon, fils de Jean, mais élevez-vous jusqu'à Celui que je représente et que je continue sur la terre. » L'auteur que nous abrégeons fait remarquer justement que le caractère de la statue s'accorde à merveille avec le sens de cette belle inscription.

La crypte par laquelle dom Guépin, en 1876, terminait sa description de l'église n'existe plus aujourd'hui. Creusée dans le marbre en 1838 par les moines et par l'abbé lui-même, puis dédiée au Sacré-Cœur par dom Guéranger pour accomplir un vœu, elle reçut d'abord le corps de saint Léonce, martyr *nominis proprii,* donné à Solesmes par le cardinal Odescalchi, et fut ornée de peintures copiées des catacombes : le bon Pasteur, la Samaritaine, le Christ guérissant l'aveugle-né, la Vierge en orante avec l'enfant Jésus devant elle. C'est là que dom Guéranger aimait à prier, c'est là qu'on déposa son corps, le 4 février 1875 (2). Cette crypte, si pleine de souvenirs, a disparu en 1881, dans une substruction plus spacieuse, destinée à servir de sépulture aux abbés et d'ossuaire aux religieux. La nouvelle crypte, qui n'a encore ni style ni ornements, s'étend sous la nef depuis la chapelle du Sacré-Cœur

(1) Cf. Mabillon, *Veter. Analect.* t. IV, p. 505, 519; De Magistris, *Acta Ss. Martyr. ad Ost. Tib.*, p. 351. (Note de dom Guépin, *Description,* p. 80.)
(2) Dom Guéranger est mort le 30 janvier 1875.

jusqu'au delà de la porte de la sacristie et sous chaque bras du transept. La tombe de dom Guéranger y occupe la place d'honneur. Sur la table de marbre qui la ferme on lit ces simples mots :

IN PACE
DOMNVS PROSPER GUÉRANGER

Son nom marque ainsi la dernière page de cette histoire de notre église, qu'il fallait exposer. Le marbre sur lequel il est gravé lui assure moins de durée que « la pierre divinement taillée dans l'or » sur laquelle dom Guéranger a établi toute sa vie et qui conserve au delà du temps les noms des fidèles serviteurs. Son souvenir reste ineffaçable dans les cœurs.

On a maintenant, avec ses transformations successives, l'état actuel de l'église abbatiale où sont comme enchâssés les monuments qui nous intéressent. Pour cette dernière partie, l'histoire contemporaine, je n'ai guère fait qu'abréger beaucoup et compléter un peu les deux brochures de dom Guépin(1). Écrites avec charme, elles ont paru en 1876, un an après la mort du père abbé; elles sont le témoignage le plus voisin des faits, elles resteront l'écho le plus simplement fidèle de ce qui s'est fait à Solesmes sous la crosse de dom Guéranger.

(2) *Description des deux églises abbatiales de Solesmes*, le Mans, Monnoyer, 1876, 100 p. in-12. — *Solesmes et dom Guéranger*, le Mans, Monnoyer, 1876, 200 p. in-12. En vente à l'abbaye.

LA FRESQUE DE SAINT-AQUILIN

Nous ajouterons ici deux notes qui ne pouvaient trouver place dans le corps du chapitre précédent. La première concerne une fresque, aujourd'hui détruite, qui ornait la chapelle du cimetière paroissial, dite de Saint-Aquilin. La seconde traite sommairement des questions soulevées par la statue de Geoffroy.

Nous n'avons pas à faire ici des recherches archéologiques sur la chapelle de saint Aquilin, sur son culte et son iconographie, toutes choses complètement étrangères à l'étude de notre église et de nos saints. Nous voulons seulement conserver, pour ceux que ces points intéressent, une peinture curieuse qui n'existe plus. Il est inutile de la décrire, puisque nous en donnons une reproduction authentique. Quelques mots suffisent à résumer ce que nous savons de sa destinée.

Le culte de saint Aquilin, évêque et confesseur, semble assez ancien dans le pays. Il est possible que la chapelle dédiée sous son vocable, dans le cimetière de la paroisse, remonte à une certaine antiquité; son plan et quelques parties de ses murs rappellent les oratoires du XII[e] siècle, mais tout cela a été si « restauré », qu'un examen sérieux est impossible. Ce qui est certain, c'est qu'en 1659, époque dangereuse pour une restauration, l'édifice fut remis en état et rendu au culte par les soins de dom Houeau ou Hoyau, sous-prieur et aumônier. On peut croire qu'avant cette date il était plus que délabré, car une bénédiction nouvelle et une réconciliation étaient nécessaires. Il y fut procédé dans les formes, comme on le voit par la pièce suivante, que nous donnons d'après le *Cartulaire de la Couture et de Solesmes*, avec les notes de dom Rigault. (*Cartul.*, pièce CCCCXC.)

« Aujourd'hui 24 juin 1659, avant midi, devant nous Eustache Dolbeau, licencié en droit, notaire et tabellion au « Maine, établi et résidant en la ville de Sablé, ven. et discr. fr. Jean Houeau, prestre relig. soubsprieur et aubmosnier « au prieuré conventuel de Solesmes, a mis ès mains du vén. et discret M[e] Louis Théard, prestre docteur en Th., « curé de l'église paroissiale N.-D. de Sablé, la commission a lui adressante par monsieur Le Meusnier grand vic. de « Mgr le Révérendissime év. du Mans, pour bénir et réconcilier une chapelle sise dans le grand cimetière de la paroisse « N.-D. de Solesmes réédifiée et réparée par ledit sieur Houeau à l'honneur et gloire de Dieu et de saint Aqueslin « év. d'Évreux, patron de ladite chapelle; au moyen de quoi ledit sieur Théard curé, accompagné dudit sieur sous- « prieur et de frère Michel Trottier sacriste, René de la Taillais chapelain de Sainte-Croix, Mathurin Chaplain infirmier, « prieur de Poillé, religieux demeurant audit prieuré, et encore assisté de vén. et disc. M[e] Eustache Guiard prestre et « chapellain de Saint-Sauveur et M[e] François Aubry, prestre sacriste de l'église paroissiale dudit Solesmes et autres « soussignés, s'est transporté processionnellement en ladite chapelle S[t] Aqueslin, où, après avoir fait les solennités « requises pour la bénédiction et la réconciliation de la chapelle, il a solennellement célébré la messe en icelle chapelle, « et ce en l'absence de discret M[e] Christophe Chevallier, prêtre curé dudit Solesmes; dont nous avons fait et dressé « le présent acte pour servir ce que de raison.

« Fait en la maison dudit sieur Houeau, bienfaiteur et second fondateur, en présence de noble Nicolas Facenet, « procureur de M. le prieur dudit Solesmes(1), M[e] Louis Chantelou, fermier général dudit prieuré de Solesmes(2) « et autres témoins requis et soussignés en la minute des présentes : F. Jean Horeau, — L. Théard, — M. Trottier, « — René de la Taillais, — F. M. Chapellain, — E. Guyard, — Aubry, — Nicolas Facenet, — L. Chantelou, — « Roullet, tous présents avec nous notaire royal susdit et soussigné. Pour copie, Dolbeau. »

(*Copie sur papier. Archives de l'abbaye de Solesmes.*)

(1) Gabriel de Sourches

(2) Dom Claude Chantelou était né à Vion, près de Solesmes, en 1617. « Il était fils de Louis Chantelou, maréchal, & de Madelaine Robeau; il eut deux frères, Jean Chantelou, prêtre principal du collège de Parcé, & Louis, fermier du prieuré de Soulême, père de Jean, sieur des Tuilleries, avocat célèbre de la Fléche. » (MÉNAGE, *Hist. de Sablé*, t. II, p. 132.)

On voit par là qu'en 1659, vers la fin du temps de la décadence, il y avait encore de bons religieux qui s'occupaient des choses de Dieu. Dom Houeau était un homme vénérable, dont les manuscrits mauristes parlent avec le plus grand respect.

« Jean Houeau, moine et sous-prieur de Solesmes, a laissé de nombreux monuments de sa dévotion; le souvenir de sa piété est encore vivant parmi les gens du peuple. » — « Au nombre de ceux qui se distinguèrent par leur piété et leur sainteté, nous devons signaler Jean Hoyau, sous-prieur du monastère; dans des temps bien difficiles, quand d'autres religieux s'égaraient loin des règles, il se donnait tout entier à la solitude, prenant soin des choses saintes, et compensant par des expiations volontaires ce que les autres faisaient de mal. Aussi, les habitants de Solesmes, bien qu'il ne soit plus là, vénèrent sa mémoire. Sa sainteté, ses mœurs dignes et pures, ont des témoins éloquents qu'on ne saurait suspecter (1). » L'*Essai*, qui rapporte aussi la restauration de la chapelle et analyse le document ci-dessus (p. 58, 61), ajoute que « le nom de dom Houeau était encore en vénération dans la paroisse de Solesmes cinquante ans après sa mort (2) ».

Malheureusement, en matière d'art et d'archéologie, le meilleur de nos moines d'alors était bien de son siècle, et son siècle, qui voyait tout en style de Versailles, méprisait hautement, quelle que fût leur importance, les œuvres mal alignées, mal dessinées, du vieux temps. Les fresques de Saint-Aquilin n'étaient certes pas une merveille; mais, en pareille matière, nous savons trop aujourd'hui que l'on ne conserve jamais assez. Le restaurateur du XVIIe siècle trouva tout naturel de les noyer sous l'indispensable badigeon. Il n'entendait point cependant exclure les beaux-arts de son programme, car c'est à lui que nous devons, selon toute vraisemblance, quelques bizarres statuettes en terre cuite peintes, plus mal dessinées que la fresque et, à coup sûr, bien éloignées de ce que faisaient, au XVIIe siècle, les bons sculpteurs. Pour nous, elles sont quand même les bienvenues, parce qu'on a prié devant elles dans un oratoire bénit, parce qu'elles ont leurs souvenirs, parce que, après les hécatombes d'antiquités qu'on a faites, on ne peut se montrer trop avare des restes les plus minimes du passé.

En 1882 (octobre et novembre), une nouvelle « restauration » de l'oratoire, faite sous la direction de M. Cartier, remit au jour la pauvre fresque; un artiste de talent, M. A. Foucher, alors à Solesmes, la débarrassa habilement de son enduit. Nous pûmes l'examiner et constater la parfaite conservation du trait, fait au pinceau, sans repentir, et des vives couleurs dont elle était chargée, pourpre, vert, ocre jaune et rouge surtout. Elle se trouvait à droite de l'autel; la gauche était occupée par un dessin très effacé, où l'on distinguait à peine une arche de Noé. Il semblait bien pourtant qu'elle dût être épargnée; il n'en fut rien. M. Foucher put la copier à l'aquarelle, et, malgré les plus vives instances, on la fit disparaître définitivement et sans tarder. Plus heureux qu'elle, l'ancien appareil de la muraille, moyen appareil à joints écrasés, subsiste encore sous le mortier et sous le badigeon du XIXe siècle, qui n'a rien à envier à celui du XVIIe. On voit un peu de cet appareil dans la planche que nous donnons d'après l'aquarelle scrupuleusement exacte de M. Foucher. (Pl. X, fig. 1.)

M. Cartier attribuait cette peinture à la fin du XVe siècle; nous la croyons du XIIIe, sinon de la fin du XIIe. Le faire et les costumes, la main levée du juge, sentent encore l'influence byzantine, mais les types, assez vulgaires d'ailleurs, ne sont plus byzantins. Les spécialistes apprécieront. Nous laissons aussi à qui de droit le soin de rechercher quelle peut être cette scène de martyre dans l'oratoire d'un saint confesseur.

(1) « Johannes Hoyellus, monachus & subprior Solesmensis, multa suæ devotionis monumenta reliquit, pietatisque fama apud plebeianos adhuc viget. » (A 215 v) — « ... Pios inter & sanctitate conspicuos notandus venit Johannes Hoyellus, nonasterii proprior, qui, difficillimis temporibus, dum alii monasticis procul a regulis aberrarent, solitudini vacabat intentus, sacrorum gerebat curam, & aliorum mendas voluntariis cruciatibus expiabat. Hinc Solesmensibus incolis, tametsi vivis ereptus, maximæ est venerationi, sanctitatis ejus, morumque gravitatis & innocentiæ testibus atque præconibus minime fucatis. » (C 473)

(2) On lit dans la chapelle de Saint-Aquilin, sur une plaque de marbre noir, l'épitaphe suivante : « CY GIST LE CORPS DE D. J. HOYAU, PRIEUR CLAUSTRAL A SOULESMES, ET FONDATEUR DE CETTE CHAPELLE; DITES PAR CHARITÉ POUR LE REPOS DE SON AME, PATER, AVE. 16... » Le nom de Hoyau se trouve fréquemment dans le Maine au XVIIe siècle. M. de Grandmaison, dans ses *Documents inédits* (p. 230, 231), nomme un Charles Hoyau, sculpteur du Mans, ayant son atelier au Mans, qui fit « toutes les figures du grand autel de l'église (des Minimes du Plessis) », la sainte Vierge, les quatre Évangélistes, deux anges, & trois autres figures. « Il a mis son nom au bas de la statue de saint Marc. » (D'après les *Notes préliminaires de l'Inventaire des Archives des Minimes du Plessis-lez-Tours*, p. 107, archives d'Indre-&-Loire, 1631-1632.) — Le 16 mars 1632, l'abbaye de Beaumont-lez-Tours passe marché avec cet artiste pour « six images de deux pieds neuf pouces de haut » (une crèche). « Lesdites figures furent faites au Mans & ne furent rendues ici & parfaites qu'au mois de may 1634. Et à cause de la longueur du temps, ne les ayant rendus au terme porté dans le marché, il bailla la bergère. Pour quoy, Madame, par dessus les II c IV xx VIII lt portés par ledit marché, luy bailla LX lt. » (D'après les *Chroniques de Beaumont*, p. 206, Archives d'Indre-&-Loire, publiées depuis par le même auteur.) — Au milieu du XVIIe siècle, un Robert Hoyau, habitant de la Ferté, fait construire un hôtel en cette ville, & élève, sur la place de l'église, la fontaine qui porte son nom. (*Hist. de la Ferté*, par Charles, p. 186, fig.) Sur le sculpteur Charles Hoyau, voir *Le Sépulcre de la Cathédrale du Mans*, par M. Chardon, le Mans, 1869, in-8° de 35 p., extrait du *Bulletin de la Société d'agriculture, etc., de la Sarthe*. C'est à cet artiste qu'on attribue, avec grande vraisemblance, le Sépulcre de la cathédrale du Mans; il est l'auteur de la sainte Cécile de la Psallette & du Sépulcre de Marolles-les-Brault.

LA STATUE DE GEOFFROY (1)

La statue de Geoffroy soulève une question qui, touchant d'assez près aux origines de Solesmes, reviendrait de droit aux travailleurs que tenterait l'histoire de notre monastère ou celle de Sablé. Il en est de même de la date de fondation, 1010, date contestée, et qu'on a rapprochée de quelque trente ans. L'étude spéciale de ces points historiques ne serait pas ici à sa place. Mais puisque nous avons parlé de la statue de Geoffroy comme de la plus ancienne de notre église, surtout comme d'un souvenir précieux qu'il nous sied de conserver, nous devons donner à son sujet les éclaircissements que la science des autres nous a fournis. — Voici ce que dit Ménage touchant la vieille statue de Solesmes : « Les religieux de ce couvent prétendent que nostre Geoffroy de Sablé est enterré dans leur église. Et dans cette prétention, ils firent mettre en 1672 ces mots sur un tombeau qui est dans leur église, sur lequel est représenté un homme armé portant un bouclier chargé d'un aigle : *Ci gist Geoffroi de Sablé, principal fondateur de ce monastère, vers l'an 1010.* Il est vray que les seigneurs de la dernière maison de Sablé ont porté d'or à l'aigle éployé d'azur; et ces armes se voyent encore aujourd'huy dans la grande vitre de l'église de Nostre-Dame de Sablé : mais comme du tans de ce Geoffroi de Sablé, il n'y avait point d'armes de famille, on ne peut pas conclure par ce bouclier, que cet homme armé représente Geoffroi de Sablé, fondateur de Soulesmes. Et on peut au contraire conclure de là qu'il ne le représente point : car, de son tans, comme il vient d'estre remarqué, il n'y avoit point d'armes de famille. Ce n'est qu'au commancement du XII[e] siècle que ces armes ont esté en usage. A quoy j'ajoute que ce tombeau *est dans un petit passage :* et si ce tombeau estoit celui du fondateur, il auroit esté mis dans le lieu de l'église le plus éminent. J'avois fait cette remarque, lorsque j'ay appris par un titre du prieuré de Soulesmes, que ce Geoffroi de Sablé dont le tombeau est dans l'église de ce prieuré, estoit *fils de Robert III du nom* (2). » Voici en effet comment Ménage établit la généalogie des seigneurs de Sablé. Geoffroy le vieux, fondateur de notre prieuré, frère puîné de Raoul, vicomte du Maine, de la maison de Beaumont-le-Vicomte, eut une fille, Avoise, qu'épousa *Robert de Nevers,* dit *le Bourguignon* ou *l'Allobroge,* quatrième fils de Renaud I[er] de Nevers, comte d'Auxerre, et d'Adélaïde, fille du roi Robert. Avoise s'étant trouvée seule héritière, porta la seigneurie de Sablé à son mari, que Geoffroy Martel, comte d'Anjou, investit encore, entre 1041 et 1054, de la seigneurie de Craon. Robert le Bourguignon se croisa, sur l'exhortation d'Urbain II, et mourut en Palestine vers 1098, laissant Sablé à son fils *Robert,* appelé aussi *le Bourguignon,* surnommé *Vestrol,* que Ménage qualifie de *I[er] du nom,* et qu'il suppose mort avant 1110; il avait épousé *Hersende* de la Suze; son frère Renaut, plus âgé que lui, avait reçu la seigneurie de Craon, vers 1068, du vivant même de leur père, leur aîné, *Geoffroy,* étant mort jeune vraisemblablement. Lisiard, fils aîné de Robert Vestrol, lui succéda à Sablé; il guerroya avec un Guy de Laval, avec Geoffroy Plantagenet, et mourut avant 1135; il laissait, de Thiphaine de Briolay, sa femme, trois fils, dont *Robert II[e] du nom,* qui lui succéda, et un *Geoffroy,* dont Ménage n'a d'autre preuve, dit-il, que les Mémoires de M. du Bouchet. (*Op. cit.* p. 164.) Ce Robert, fils de Lisiard, en révolte constante contre Geoffroy Plantagenet, son frère de lait, fut enfin contraint par lui à la paix en 1146; il fit la fondation de l'Abbaye de Belle-Branche, que le *Gallia* place en 1152; sa femme *Hersende*, que Ménage croit de la maison d'Antenaise, lui donna une fille et deux fils, *Robert* « III[e] du nom » et *Geoffroy.* C'est « le Geoffroy de Sablé dont on voit le tombeau dans l'église du prieuré de Soulesmes », ajoute-t-il (*op. cit.* p. 167), et il donne la charte CVIII du *Cartulaire,* par laquelle Robert III, fils d'Hersende et mari de Clémence de Mayenne, fait une fondation pour l'âme de ce Geoffroy, son frère, « vers 1170 ». (*Cartul.* p. 93.) Puis il continue par l'histoire de Robert III, qui fonda, en 1189, au Bois-Renou, près Sablé, une abbaye de Prémontrés, transférée en 1209 au Perrey-Neuf par Guillaume des Roches, son gendre; l'acte de cette fondation mentionne aussi Hersende, mère de Robert, et Clémence, sa femme, sœur de Juhel de Mayenne. Robert III passa outre mer « en 1189 ou 1190 », commanda la flotte de Richard Cœur-de-Lion et fut grand maître du Temple « depuis 1190 jusques à la fin de 1195 ». Il avait eu un fils, *Geoffroy* de Cornillé, et deux filles, Marguerite de Sablé, l'aînée, qui épousa le célèbre Guillaume des Roches, auquel elle porta la seigneurie de Sablé, et une cadette que l'auteur ne peut nommer, qui épousa Geoffroy Marceau, également inconnu à l'auteur. Marguerite, dame des Roches et de Sablé, eut aussi deux filles, Jeanne, l'aînée, qui épousa Amaury de Craon, fils de Maurice II, mort en 1220, à qui elle porta la seigneurie de Sablé; Clémence, la cadette, comtesse de Blois, puis vicomtesse de Châteaudun.

(1) Cf. ci-dessus, p. 39, et la figure, *ibid.*
(2) Pour II[e], suivant Ménage, *Histoire de Sablé,* 1[re] partie, 1683, p. 28.

Tels sont les renseignements donnés par Ménage sur cette branche de la famille de Nevers, la troisième, d'après lui, qui tint la seigneurie de Sablé, l'une de celles qui se distinguèrent le plus par ses nombreuses fondations monastiques et sa grande libéralité. M. de Bodard de la Jacopière, dans sa 2e édition des *Chroniques craonnaises*(1), a reproduit cette généalogie. Il faut en corriger et préciser les données par l'excellent travail de MM. A. Bertrand de Broussillon et P. de Farcy, *Sigillographie des seigneurs de Craon*, en cours de publication dans le *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne* (2e série, t. II, 1890, p. 597, et tomes suivants). Pour ce qui nous concerne, ce travail est ce qui existe de plus substantiel touchant Robert le Bourguignon, tige de la deuxième maison de Craon et de celle de Sablé. (*Op. cit.* p. 616 et 625.) Les chartes du *Cartulaire de Craon* 4 à 84 (1050 environ à 1097) contiennent presque toutes le nom de Robert, qui y paraît tantôt comme donateur de Saint-Malo de Sablé à Marmoutier, tantôt comme bienfaiteur de cette abbaye, de celles de Saint-Aubin, de Saint-Nicolas, de Saint-Florent du Ronceray, ou qui signe comme témoin des donations faites par Geoffroy le Barbu et Foulques le Réchin. La charte 84 mentionne son départ pour la Palestine, et la charte 85 nous le montre de passage à Marmoutier, entrant au chapitre et confirmant les dons faits par lui de concert avec Berthe de Craon, sa seconde femme, veuve de Robert de Vitré, et avec ses fils Robert de Sablé et Renaud de Craon. C'est son dernier acte(2). Tout cela nous fait connaître la famille de notre Geoffroy, mais rien n'égale l'intérêt des détails que la *Sigillographie* met en lumière sur « *Robert IV de Sablé* », le *Robert III* de Ménage, propre frère de Geoffroy.

On a pu remarquer que Ménage appelle « *Ier du nom* » Robert Vestrol, fils du premier Bourguignon. On pourrait peut-être compter ainsi, parce que ce Robert semble, d'abord, être le premier titulaire de la seigneurie de Sablé à l'exclusion de celle de Craon. Mais, en fait, c'est bien Robert de Nevers, le premier Bourguignon, qui a tenu aussi le premier la seigneurie de Sablé, par son mariage avec Avoise, surnommée Blanche, fille de Geoffroy le vieux; c'est lui-même qui, affermi dans la seigneurie de Craon par son second mariage avec Berthe de Vitré, a voulu passer et a passé cette seigneurie à Renaud son fils aîné, gardant pour lui celle de Sablé. Robert de Nevers est donc bien Robert de Sablé Ier du nom, et le Robert III de Ménage devient Robert IV, comme l'ont écrit dom Guéranger en 1846, M. G. Dubois en 1869, et le *Cartulaire* en 1881. (Cf. *Cartul.*, addition à la p. 93.) D'ailleurs Ménage lui-même a compté des deux manières dans ce qu'on appelle sa 2e partie (*Annuaire de la Sarthe* pour 1844, p. 30) : il appelle Robert III le fils de Lisiard.

Avant de se signaler par ses exploits en Orient, notre Robert IV s'était déjà fait connaître par la haute situation qu'il sut donner à sa famille, plus encore par son humble foi et par sa générosité. Allié aux maisons d'Antenaise, de la Suze, de Mayenne, de Craon, jouissant de la faveur particulière de Richard Cœur-de-Lion, seigneur de Sablé, Loupelande, la Suze, Précigné, Briolé et Brion, nous le verrons associé à tout ce qui se fit de bonnes œuvres dans l'Anjou et dans le Maine; à la veille de partir pour la croisade, il recevait chez lui l'abbé d'Evron, le faisait servir à table par son fils Geoffroy de Cornillé, lui montrait de son donjon le domaine qu'il reconnaissait tenir en fief de l'abbaye, puis, se faisant apporter du vin, il l'offrait à genoux à son hôte, sans que les instances de celui-ci pussent vaincre son humilité(3). Vers le même temps, non content d'avoir établi des Prémontrés au Bois-Renou, il fonda encore l'abbaye bénédictine du Perray-aux-Nonnains (commune d'Écouflant), et lui donna de riches domaines (4). Sur la fortune, le crédit, le caractère de Robert IV de Sablé, sur Geoffroy de Cornillé son fils, qui lui survécut peu, sans doute, sur Marguerite, sa fille aînée, qu'il maria à Guillaume des Roches « vers la fin de juillet 1190 », peu de jours avant d'aller rejoindre le roi Richard, enfin sur l'honneur qu'il eut de commander la flotte croisée et d'être élu grand maître du Temple, on doit lire les notes et les nombreuses références données par M. G. Dubois dans ses *Recherches sur la vie de Guillaume des Roches, sénéchal d'Anjou, du Maine et de Touraine*(5). Robert IV, avec d'autres grands personnages, l'évêque d'Évreux, Garnier de Naplouse, grand maître des Hospitaliers, André de Chaliron et Geoffroy du Perche, figure comme témoin de la charte de Richard Cœur-de-Lion donnée à Limassol, en Chypre, le 12 mai 1191, et constituant le domaine de sa femme la reine Bérengère de Navarre(6). Élu grand maître du Temple en 1191 devant Acre, il est encore, « le 11 février 1192, témoin d'une donation faite par Guy de Lusignan à Notre-Dame des Allemands », et « le 13 octobre de la même année », il souscrit « une charte de Richard Cœur-de-Lion en faveur des Pisans(7) ».

(1) In-8° de 750 p. avec pl., le Mans, Monnoyer, 1871, p. 244 *bis*.

(2) Voir dans le *Cartulaire de la Couture et de Solesmes* les chartes de Robert le Bourguignon, p. 22, 27, 29, 39, 41, & celles de Robert Vestrol, p. 26, 41.

(3) Dom Piolin, *Histoire de l'Eglise du Mans*, t. IV, p. 179.

(4) *Gallia Christiana*, t. XIV, Instrum. col. 158.

(5) *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, t. XXX, 1869, p. 381. — Guillaume des Roches avait épousé en premières noces « une certaine Philippa, fille d'Hilaria ». Cf. *Sigillographie des seigneurs de Craon*, p. 208, & *ibid.*, note 1, autres références sur Guillaume des Roches.

(6) Dom Martène, *Veter. Script. amplissima Collectio*, t. I, col. 995. — *Op. cit.* p. 386.

(7) *Sigillographie des seigneurs de Craon*, p. 625, d'après E. Rey, *L'Ordre du Temple*, p. 14; *ibid.*, p. 624, note 2, références sur l'ordre du Temple.

Mais c'est surtout le *Cartulaire de Craon,* publié parallèlement avec la *Sigillographie,* qui nous fait connaître sur notre Robert IV les particularités les plus intéressantes, son rôle important dans le pays, sa sollicitude pour les monastères et ses relations avec Maurice II de Craon. En 1172, il est présent au chapitre de Saint-Martin de Tours, pour un accord au sujet de droits sur Précigné(1) ; il reconnaît tous les droits de Saint-Martin et cède une partie des siens, « et ecclesiæ beati Martini jus suum recognoscens, in perpetuum habendas in pace (contentiones) dimisit, et, in memoriam hujus facti, cultellum super altare beati Martini deposuit ». Témoins pour Robert de Sablé : Guy de Laval, *Maurice de Craon,* une foule d'autres seigneurs. 1180-90, c'est *Maurice II* qui fait un don aux moines de Chaloché : *Robert de Sablé* est témoin avec Juhel de Mayenne(2). En novembre 1190, à Messine, Richard Cœur-de-Lion traite avec Tancrède, roi de Sicile : *Robert de Sablé* est garant de la paix avec *Guy de Craon,* frère de *Maurice II*(3). Vers 1190, *Robert de Sablé* établit les possessions et les droits de l'abbaye du Perray-aux-Nonnains : *Maurice II* est témoin(4). « Vers 1190 », Savary III d'Anthenaise fait un don à l'abbaye de Savigny : *Maurice II, Robert de Sablé* et *Geoffroy de Sablé* sont témoins(5). Cette charte, qui établit, pour sa part, les relations de Robert IV avec Maurice II, soulève une autre question. De quel Geoffroy s'agit-il ici ? Est-ce le frère ou le fils de Robert IV ? Le doute peut naître de ce que Geoffroy, fils de Robert, qui survécut certainement à son oncle, porte, même après la mort de celui-ci, le titre de Cornillé et non celui de Sablé, que portait son oncle. Mais la charte CVIII du *Cartulaire de la Couture,* par laquelle Robert IV fonde une messe pour l'âme de son frère, ne peut guère se dater plus tard qu'elle ne l'est (vers 1170) ; en effet, selon toute vraisemblance, l'abbé Laurent, qui en est témoin, est bien celui de la Couture, puisqu'il s'agit d'une messe fondée. Le *Gallia* indique bien deux autres Laurent, l'un de Clermont, l'autre de Fontaine-Daniel, qui paraissent en 1206, 1207, mais ce sont deux Cisterciens. On se demande ce qu'ils feraient ici. Or, dès 1175, l'abbé André a succédé à Laurent(6). L'indication fournie par le témoignage de « Robertus prior Solesmensis » est moins sûre, car si ce prieur apparaît vers 1170, son premier successeur connu n'apparaît qu'en 1189. Clémence, femme de Robert, vit encore ; elle est aussi témoin. Au contraire, Geoffroy de Cornillé, leur fils, figure dans une donation faite aux moines de la Boissière en Anjou par Robert, pour le salut de son âme, de celles de son père et de sa mère, « *et de son épouse Clémence, mère de Geoffroy* (7) ». Il figure aussi dans l'acte par lequel Robert IV établit les possessions et les droits de sa fondation du Perray-aux-Nonnains (8), où il parle de la chapellenie qu'il avait promis d'y ériger *pour l'âme de sa femme Clémence.* Lui-même fait une donation aux chanoines du Bois-Renou (depuis, le Perray-Neuf), pendant que son père était grand maître du Temple (1191-1196), pour leur céder « certains héritages de sa terre de Cornillé en Anjou (9) ». Il est donc à peu près certain que Geoffroy de Sablé, frère de Robert IV, le Geoffroy enseveli à Solesmes et dont nous avons la statue, était mort assez jeune, dès 1170 environ, ou 1175 au plus tard, avant sa belle-sœur Clémence et son neveu Geoffroy ; tandis que ce neveu, Geoffroy de Cornillé, ne mourut qu'après sa mère Clémence, après le mariage de sa sœur Marguerite (vers juillet 1190), après l'élection de son frère Robert IV à la charge de grand maître (1191). C'est donc Geoffroy de Cornillé qui est témoin avec son père vers 1190 pour la donation à Savigny ; on peut admettre sans invraisemblance qu'il prit le nom de Sablé au moment même du départ de son frère (août 1190), qui le laissait seul chef de sa maison. La mort de ce Geoffroy de Sablé-Cornillé transféra à sa sœur Marguerite des Roches l'héritage paternel, qui se répartit conformément aux coutumes du Maine et de l'Anjou.

Nous connaissons déjà suffisamment Robert IV de Sablé pour comprendre que les moines de Solesmes, au XIIe siècle, aient entouré de leur respect et de leurs pieux suffrages la tombe de son frère Geoffroy, au point de le confondre, le temps aidant, avec leur fondateur. D'ailleurs la riche donation de Robert IV leur créait une obligation grave, celle d'une messe chaque jour pour l'âme du défunt et pour tous les fidèles trépassés : « et ibi unus de monachis celebrabit divina officia [pro ejus anima et pro cunctis fidelibus defunctis singulis diebus] » (10). Mais les bonnes relations qui existaient entre Robert IV et Maurice II de Craon, dont nous avons vu les preuves, en même temps qu'elles éclairent encore le caractère du seigneur de Sablé, viennent aussi corroborer l'hypothèse de dom Guéranger suivant laquelle Solesmes serait redevable de sa sainte épine à Robert IV frère de Geoffroy. (*Essai,* p. 26.) Nouveau titre, plus impérieux que les autres, à la reconnaissance des moines envers les deux frères de Sablé. Maurice II de Craon, parent

(1) N° 148 ; dom Housseau, n° 1886.
(2) N° 164 ; Bibl. Nat., fonds fr. 22450, f. 320.
(3) N° 170 ; Rymer, 1190, p. 21. — Cf. *op. cit.* p. 108, note 1.
(4) N° 173 ; *Gallia,* t. XIV, Instrum. col. 158.
(5) N° 175 ; *Cartulaire de Savigny,* n° XCIII des chartes de l'évêché du Mans.
(6) *Op. cit.* chap. CXIX ; *Cartulaire manuscrit de la Couture,* f. 143, aux Archives de la Sarthe.
(7) G. Dubois, *op. cit.* p. 381, note 2, d'après dom Housseau, t. VI, n° 2125.
(8) Vers 1190. — Cf. *Gallia,* t. XIV, Instrum. col. 158.
(9) *Ibid.,* d'après Ménage, p. 175.
(10) Entre crochets, la lecture de Ménage, *op. cit.* p. 167.

de Robert, son ami et son témoin dans les donations, est une des belles figures de ce XIIe siècle, qu'on traite de barbare, peut-être parce qu'il avait la foi, du moins pour la raison que ses mœurs étaient rudes, ses caractères parfois violents, son genre de vie bien différent du nôtre, sans doute aussi parce qu'on commence à peine à l'étudier sérieusement. Plusieurs sont déjà revenus des préventions premières, en suivant pas à pas le XIIe siècle dans les actes authentiques que ses hommes ont posés. Il y a des ombres au tableau, mais il en est ainsi pour tous les tableaux de l'histoire humaine; le meilleur est celui dont les ombres ne sont fortes qu'en proportion des couleurs. Si le XIIe siècle a trop de sève, ne nous en plaignons pas trop haut, nous qui connaissons les décadents. Marquons les ombres à leur place : elles n'effacent pas l'éclat de sa vigueur encore neuve et de sa foi. On connaît les bonnes œuvres de Maurice II par le *Cartulaire de Craon;* abrégeons son histoire. En 1158, plus âgé que Robert IV, il est au siège de Thouars; dès le commencement de *1169,* on le trouve en Palestine avec les croisés; il rentre en France après mars *1170* et épouse Isabelle de Meulan, veuve en premières noces de Geoffroy IV de Mayenne. On peut déjà remarquer que c'est peu de temps après ce mariage, célébré « dans le courant de 1170 » (*Sigillog.*, p. 79), que Maurice II paraît, pour la première fois à notre connaissance, comme témoin d'un acte public de Robert IV (Saint-Martin de Tours, 1172). En 1191, il se croise une seconde fois et s'en va rejoindre le roi Richard et le seigneur de Sablé. Sa femme et son fils aîné encore enfant viennent le conduire jusqu'à Tours, et il ne les quitte qu'après avoir confirmé en leur présence tous les dons faits à Saint-Nicolas de Craon. Plus heureux que Robert, il revit la France, fonda, à son retour, le prieuré grandmontin de la Haye-aux-Bonshommes, près de Craon, et mourut le 12 juillet 1196, deux mois avant le sire de Sablé. MM. Bertrand de Broussillon et P. de Farcy, à qui nous empruntons toute la partie solide de cette étude (*Sigillog.*, Maurice II, p. 71-120), résument ainsi sa vie : « Maurice II ne fut pas seulement un grand guerrier et un homme de foi; il fut encore poète, et, parmi les chansons des trouvères de la langue d'oil qui sont venues jusqu'à nous, il en est une qu'on peut légitimement considérer comme son œuvre. » (*Op. cit.* p. 85.) Nous renvoyons à leurs références. Voici le premier couplet de la chanson :

Al entrant del doux termine
　　Del tans nouvel,
Que naist la flours en l'espine
　　Et cist oisel
Chantent parmi la gaudine
　　Seri et bel,
Dont me rassant amours fine
　　D'un tres-douz mal,
Quar je ne pens à rienz al
Fors la u mes cuers s'acline. (1)

Tel était Maurice II de Craon. Son cœur fut transporté à l'abbaye de Savigny, et Isabelle de Mayenne choisit sa sépulture auprès de lui (2). S'il faut en croire la charte de fondation du Perray-Neuf (1189) (3), Isabelle de Mayenne, née de Meulan, qu'il épousa en *1170,* était la nièce par alliance de Clémence de Mayenne, femme de Robert IV de Sablé. En effet, il est dit, dans cette charte, que Clémence était sœur de Juhel de Mayenne; Ménage l'entend avec raison de Juhel II, car aucune des trois sœurs de Juhel III n'épousa un seigneur de Sablé (4), et son autre sœur Mahaut, que son père Geoffroy IV de Mayenne avait eue d'un premier lit avec Constance de Bretagne, épousa André II de Vitré, puis Thibaud de Mathefelon (5); quant à Juhel Ier, il appartient au XIe siècle. Clémence, étant sœur de Juhel II, mort le 23 novembre 1161 (*ibid.*), se trouvait être la tante de Geoffroy IV et par conséquent d'Isabelle de Meulan, sa seconde femme, que Maurice II épousa, après son veuvage, en *1170.* C'est par cette sorte de parenté que Robert IV et Maurice II se trouvèrent rapprochés à cette date, qui marque aussi, nous l'avons vu, le début des actes publics de donations où ils témoignent l'un pour l'autre. Or Maurice II rentrait alors de Terre-Sainte, d'où il rapportait nombre d'insignes reliques. Rien de plus intéressant, à ce point de vue, que les dix authentiques, appartenant tous à l'année 1169 (*ibid.* p. 72), qui lui furent donnés aux lieux saints, et dont il fit présent à Saint-Nicolas de Craon et à

(1) *Chroniques craonnaises,* 2e éd., p. 197, d'après Trébutien.
(2) *Cartulaire de Craon,* no 185.
(3) MÉNAGE, *Hist. de Sablé,* p. 169. — La charte donnée dans le *Gallia,* t. XIV, Instrum. col. 158, « vers 1190 », d'après le *Cartulaire du Perray,* n'est pas la charte de fondation; elle confirme, augmente & définit les droits & possessions du Perray; elle semble viser une pièce antérieure, qui est peut-être celle donnée par Ménage. Celle-ci est-elle authentique? Il est regrettable que M. G. Dubois n'ait pas donné les notes qu'il promet sur la filiation de Clémence de Mayenne. (*Op. cit.,* 1869, t. XXX, p. 384; le renvoi 6 ne répond à rien.)
(4) *Sigillographie des seigneurs de Laval,* p. 15.
(5) *Sigillographie des seigneurs de Craon,* p. 77.

la Haye-aux-Bonshommes. Ces pièces sont à lire (1). Elles nous montrent des morceaux de la vraie croix donnés par Amaury, patriarche de Jérusalem, par Philippe de Milly, grand maître du Temple, par Stéphanie, abbesse de Notre-Dame-la-Grande de Jérusalem, par Amaury, roi de Jérusalem ; *le grand maître du Temple tient sa relique de Constantinople :* « Quem Emmanuel Constantinopolitanus imperator mihi dedit cum essem cum eo apud Constantinopolim », etc. (n° 138). Ce sont des fragments de la colonne de la flagellation, donnés par Renaud, abbé du Mont-Sion, « fortissimo fortissimorum militi, Mauricio videlicet de Creon », et par Girard de Montclar, maître de Saint-Lazare de Jérusalem. C'est une parcelle d'un saint clou, donnée par Raoul, évêque de Bethléem ; c'est un grand nombre d'autres précieuses reliques, provenant, on le voit, *de la passion du Sauveur ;* c'étaient celles-là que les croisés tenaient le plus à obtenir. Maurice dut en rapporter bien d'autres ; pourquoi n'en aurait-il pas offert une très belle à Robert, au moment où il allait épouser la nièce de Clémence (1170), au moment aussi où l'attention de Robert et de Clémence se portait vers Solesmes (1170 environ), pour un sujet moins riant ? Cela n'aurait rien d'invraisemblable, et ces détails nous semblent corroborer l'hypothèse de dom Guéranger. D'ailleurs il n'est pas plus difficile d'admettre que Robert IV se procura lui-même la sainte épine, quand il fut grand maître du Temple, et qu'il la confia à Maurice II, sans doute, revenant de la croisade pour la seconde fois (1196), afin qu'elle fût donnée à l'église de Solesmes, où reposait son frère Geoffroy.

Maurice II mourut, nous l'avons dit, le 12 juillet 1196, suivant l'Obituaire de la Haie-aux-Bonshommes (2). Robert IV, quatorzième grand maître des Templiers depuis 1191, mourut le 28 septembre 1196, suivant l'Obituaire de Reims (3), qui le nomme *Aubertus Sabloel* (Sabloliensis). Ménage (4) avait déjà relevé, dans différents auteurs, les noms de *Robert de Sablol, Sabeollus,* ou *de Sablueil,* qui lui sont donnés. La charge de grand maître du Temple n'était pas nouvelle dans sa famille : Robert de Craon, cousin germain de son grand-père Lisiard, et surnommé aussi le Bourguignon, comme Renaud son frère, comme Robert de Nevers, tige des deux maisons, et comme Robert Vestrol, l'avait tenue en 1136, après Hugues de Payens. « En cette qualité, en 1138 ou 1139 », il livra le combat désastreux de Thécua, et en 1148 il est cité parmi les chevaliers de Terre-Sainte qui se joignirent à l'armée de Louis VII (5). Ce Robert de Craon aurait eu pour cousin germain Geoffroy, abbé de Vendôme, petit-fils, par son père Henri, de Robert de Nevers, le premier Bourguignon, seigneur de Sablé et de Craon (6).

Telle était la famille de notre Geoffroy, digne du respect de tous et de la reconnaissance des moines. Quant à la statue mutilée du frère de Robert IV, elle possède, en plus, une valeur archéologique incontestable : l'aigle éployé qui figure sur l'écu du chevalier est la plus ancienne image des armes de Sablé-Nevers, notablement antérieure au sceau et contre-sceau de Marguerite de Sablé, dame des Roches, nièce de Geoffroy, fille aînée de Robert IV. Ce sceau, dont une empreinte se trouve aux Archives de la Sarthe (7), « appendue à une donation faite en 1227 à l'abbaye de Bonlieu », avait déjà été reproduit par M. Hucher dans son étude sur les sceaux de Guillaume des Roches (8). C'est son dessin que son fils veut bien nous autoriser à donner ici. La légende du sceau est : † SIGILLVM MARGVARITE DOMINE DE SABLVEL. Le contre-sceau porte l'aigle éployé, avec cette curieuse légende : † DESOV LESCV MON PERE SVNT MI SECRE.



SCEAU DE MARGUERITE DES ROCHES

Les auteurs de la *Sigillographie des seigneurs de Craon* ont publié aussi le dessin de M. Hucher ; ils ont repris ses données et poussé plus loin. Ils signalent d'abord une empreinte du même sceau, datant de 1226, aux Archives du Calvados, déjà dessinée par Léchaudé d'Anisy (9) ; c'est là la plus ancienne figure de l'aigle de Sablé après l'écu de notre Geoffroy. Ils font ensuite le curieux rapprochement de sa légende avec celle qui se lit sur un sceau de Jeanne de Châteaudun, fille de Clémence des Roches et petite-fille de Marguerite de Sablé (1248) : *Sub clipeo patris latent secreta mea.* Enfin, ayant eu la bonne fortune de combler les lacunes de Ménage sur ce point, en rétablissant le nom de Philippa, la sœur cadette de Marguerite, celui de Geoffroy de Martsac (ou Matha) et de

(1) N°s 137-146 du *Cartulaire de Craon,* d'après dom Housseau.
(2) *Sigillographie,* p. 84 ; d'après le n° 12450 du fonds fr., f. 233.
(3) Page 327 ; d'après le *Trésor de la Chronologie* de M. de Mas-Latrie, col. 2210.
(4) *Hist. de Sablé,* p. 174.
(5) *Sigillographie,* p. 624, d'après E. REY, *L'Ordre du Temple, &c.* ; cf. MÉNAGE, *op. cit.* p. 131.
(6) Cf. MÉNAGE, p. 105 ; *Sigillographie,* t. II de la *Revue,* 1890, p. 620 ; C. PORT, *Dictionn. de Maine-et-Loire,* sur Geoffroy de *Vendôme.*
(7) BILARD, n° 749.
(8) *Revue hist. et archéolog. du Maine,* t. VI, 1879, p. 305, note 1, fig.
(9) *Album,* pl. X, fig. 6 & 7.



SCEAU DE FOULQUES DE MATHA

Mornac, son mari, le *Jeufroy Marciau* des *Coutumes*, ceux de leurs fils, Guillaume, Robert, qui se fit appeler *Robert de Sablé*, et Foulques de Matha, qui survécut à Robert, ils donnent encore, d'après Gaignières (1), le sceau et le contre-sceau de ce Foulques de Matha (2), qui porte aussi l'aigle éployé de Sablé. Le dessin de Gaignières a été fait d'après des empreintes de 1236 et 1239 ; ils en signalent une autre empreinte, datée de 1269 (3) : « Le contre-sceau seul porte l'aigle de Sablé. On trouve sur le sceau le losangé des seigneurs de Matha », ce qui indique sans doute, disent-ils, que Foulques était alors, par le décès de Robert, devenu seigneur de Matha.

C'est ainsi que Marguerite de Sablé, femme du sénéchal Guillaume des Roches, nous a conservé « l'écu de son père », Robert IV, celui que portait aussi notre Geoffroy, frère de Robert ; elle l'a transmis à ses filles, puisqu'on le trouve à l'usage d'une dame de Châteaudun ; de même que Philippa de Sablé, sa sœur, l'avait transmis dans la famille de son mari.

Nous avons emprunté la substance de ce qui précède à la *Sigillographie des seigneurs de Craon*, comme la plus grande partie de cette note. Les renseignements que donne cet ouvrage sur Marguerite de Sablé (4) suffiraient à tracer le cadre très sûr d'une biographie qui aurait son intérêt.

Il est bien possible que Robert IV et Geoffroy aient été les premiers de leur maison à porter ces armes, qui figurent encore dans le vitrail du xve siècle de l'église de Sablé ; elles sont d'or à l'aigle éployé d'azur, armé et lampassé d'argent (5). C'est seulement sur le sceau de Marguerite de Sablé que la tête de l'aigle est contournée.

L'usage a prévalu, à Solesmes, d'appeler Geoffroy *le jeune* le Geoffroy de Sablé, frère de Robert IV, dont nous avons le tombeau, pour le distinguer de Geoffroy *le vieux*, le fondateur. Cela peut prêter à une confusion, parce que Geoffroy le vieux eut un fils nommé Geoffroy (6), non mentionné sur la charte de fondation de Solesmes, et qu'on aurait surnommé *le jeune* pour le distinguer de son père. (Cf. Ménage, *op. cit.*)

(1) Bibl. Nat. fonds fr. 22450, f. 351.
(2) Nous remercions ici MM. de Broussillon et de Farcy d'avoir bien voulu nous prêter le cliché
(3) Archives, n° 2734.
(4) Tome III de la 2e série, 1891, p. 208, 214.
(5) Cf. pl. II de la *Notice sur les Vitraux de l'église N.-D. de Sablé*, par le duc de Chaulnes, Mamers, Fleury & Dangin, 1880, 29 p. in-8° & pl., tirage à part de la *Revue hist. et archéolog. du Maine*, t. VI, 1879, p. 269.
(6) Cf. Ménage, p. 31 ; *Sigillographie*, t. II de la *Revue*, 1890, p. 616.

DEUXIÈME PARTIE

LES SAINTS DE SOLESMES



CHAPELLE DE DROITE

ensemble

Pl. X



CHAPELLE DE DROITE. TOMBEAU DE N. S.



TOMBEAU DE N. S.

CHAPITRE I

LES ANCIENNES DESCRIPTIONS

En publiant le *Cartulaire de la Couture et de Solesmes*, en 1881, dom Rigault eut le premier la pensée de réunir, sous forme d'extraits collationnés, les passages des quatre manuscrits qui concernent nos Saints. (*Op. cit.* p. 434.) Sans valeur aucune pour la critique d'art, ces textes ont leur intérêt au point de vue historique et descriptif; ils donnent, si peu qu'elle vaille, la tradition locale ancienne, ils montrent aussi ce que les Mauristes pensaient de leurs monuments. Nous avons cru que ces documents devaient être conservés, et nous y avons joint, au même titre, une autre description, d'une rhétorique un peu différente, celle que le citoyen Renouard, bibliothécaire et délégué préfectoral, se mit en frais d'esquisser quand il vint le 24 novembre à Solesmes, pour préparer à sa façon le transport de nos statues au chef-lieu.

On possède assez l'enchaînement des faits pour savoir à quels points de l'histoire de Solesmes ces quatre documents se rattachent. Il suffit donc, pour l'instant, de les reproduire dans leur intégrité.

La plus ancienne description est de 1676; la voici : « Sous le règne de Charles VIII, le prieur Guillaume Cheminart fit faire à neuf l'autel de Notre-Dame de Pitié, avec le riche et élégant tombeau de Notre-Seigneur Jésus-Christ. L'œuvre fut achevée en 1498; on y grava les armes de France, celles de Bretagne (à cause d'Anne de Bretagne, femme du roi Charles), et celles du Dauphin; un peu au-dessous, au milieu, dans l'axe du monument, on ajouta les armes de Cheminart, avec deux lions debout pour supports. » — « Vers 1535, J. Bougler voûta la croisée de l'église; puis, en face du tombeau de Notre-Seigneur, du côté de l'évangile, il érigea la chapelle de Notre-Dame, la *Belle Chapelle,* comme disent les gens du pays (1); il y a là tant d'art, tant de magnificence, un travail si merveilleux, qu'on croirait volontiers que ce sont des anges et non des hommes qui ont exercé leur talent en

(1) Le même chroniqueur confirme ce vocable populaire dans un autre passage (f. 199 v); le voici : « Aliæ autem (imagines), in sacello opposito, sanctissimæ ejusdem Virginis *Pulchra Capella, la Belle Chapelle* vulgo nuncupato, perspiciuntur. » Il ajoute son appréciation personnelle :« Si hoc opus alteri antiquitate cedit, cum ei anno tantum 1555, Gallias moderante Henrico secundo, manus suprema imposita fuerit, perfectione & elegantia multo profecto antecellit. »

cet endroit. Tout un monde de statues de pierre, de grandeur naturelle, est groupé là dans un ordre voulu. Du côté où est l'autel, sous une voûte élégante, des apôtres et des saintes femmes entourent la très sainte Vierge prête à mourir d'amour; avant son bienheureux trépas, son très doux Fils lui apparaît et lui donne le sacré viatique de son corps précieux et de son sang; la Vierge, à deux genoux, soutenue par les apôtres Pierre et Paul, ne quitte pas son unique Fils de ses yeux embrasés d'amour. — Au-dessus de l'autel, ce sont d'autres figures; les vertus cardinales et théologales, représentées par des femmes, semblent féliciter la bienheureuse Vierge Marie couronnée par les anges au plus haut du ciel, et écrasant les sept têtes de l'hydre symbolique. — Deux autres voûtes sont disposées dans la paroi de ladite chapelle, du côté de l'évangile. En bas, la bienheureuse Vierge est étendue comme morte sur un suaire; les apôtres vont la descendre dans le tombeau, des saintes femmes assistent à la scène. — Sous le portique du haut, Marie, quittant le sépulcre pour le ciel, monte appuyée sur son Fils bien-aimé; les saints apôtres, à genoux, la tête levée, contemplent l'admirable assomption de leur très glorieuse Dame. — Dans l'autre mur de la même chapelle, on voit le Christ, à douze ans, au milieu des docteurs de la loi judaïque, disputant et enseignant, au moment où sa mère, avec Joseph, lui adresse la parole. — Du côté de l'épître, ladite chapelle est fermée par une clôture en marbre, sur laquelle reposent des colonnes de pierre, en bel ordre, sculptées de première main. — C'est là une œuvre vraiment royale, dont les sculpteurs ont été (je l'ai appris d'un homme très habile en cet art de sculpture, Michel Plouvier d'Angers) (1) : 1° Germain Pilon, justement réputé parmi les artistes célèbres; 2° un compagnon du fameux Michel-Ange; 3° un autre artiste très habile. Chose digne de remarque, ces trois hommes n'étaient pas moins forts en peinture qu'en sculpture; une pareille œuvre leur coûta beaucoup de temps et de travail (2). » — Et

(1) « Plouvier, famille de maîtres architectes & sculpteurs en grand renom à Angers, durant les XVIe & XVIIe siècles. » Il s'agit probablement ici d'*Antoine-Léger* Plouvier, fils de *Bon* Plouvier, marié à Marguerite Thomas, fille d'un maître de pierre (29 juin 1643), qui fut inhumé aux Carmes d'Angers, le 28 juillet 1683. On cite de lui de belles figures en bosse, représentant l'*Adoration des Rois*, qui étaient derrière le tabernacle de Notre-Dame de Sous-Terre; une statue de Notre-Dame (1672) & un calvaire en bois peint (1675), pour l'abbé de Saint-Maur; le tombeau du fils du maréchal d'Hocquincourt, à Saint-Augustin-lez-Angers; saint Sébastien & saint Roch, pour l'abbaye de Saint-Serge, &c. — Ses fils : *Denis*, mort en 1699; *Pierre-Philippe*, mort vers 1712; *Jean-Baptiste*, mort en 1726; *Jacques*, mort en 1705. — Un autre Plouvier, *Philippe-René*, 1703-1758. — *Renée*, fille ou petite-fille d'*Antoine* (*Michel?*) Plouvier, épousa Pierre Baudriller, architecte, qui restaura Solesmes en 1723 & mourut avant 1753. (Cf. C. PORT, *Dictionn. de Maine-et-Loire*.)

(2) « Guillelmus Cheminartus, prior,... altare quoque Dominæ nostræ de Pietate, cum magnifico & eleganti Domini nostri Jesu Christi mausoleo, Carolo regnante octavo, de novo construxit. Hoc opus constructum fuit anno 1498, ac insignibus Gallicis, Britannicis (propter Annam de Britannia Caroli conjugem), nec non & Delphinicis cælatum fuit, additis perpendiculariter, in infima sed media parte, Cheminarticis, quæ a duobus leonibus erectis ex utraque parte fulciuntur. » — « Cruciatam ecclesiæ annum circa 1535... Joannes [Bouglerus] concameravit, & ad oppositum tumuli Domini, in parte Evangelii, sacellum beatæ Mariæ, *Pulchræ Capellæ* nomine ab incolis decoratum, erexit, sed tanto ingenio, tanta magnificentia, & opere tam præcellenti ut angelicum non humanum tyrocinium esse facile crederes. Ibi, multo numero, ordine suo stant justæ proceritatis figuræ lapideæ, quarum aliæ, in facie altaris artificiose concameratæ, Apostolos & sanctas mulieres sacratissimam Virginem amore languentem simul & morientem comitantes exhibent, ante cujus felicem decessum ejus amantissimus Filius ibi etiam exprimitur ei apparens & sacratissimum ei sui pretiosi corporis & sanguinis viaticum præbens, ea interim, utroque genu flexo, ac super Petrum & Joannem Apostolos innixa, ipsum unicum Filium suum oculis amore accensis constanter intuente. In parte altaris superiore, figuræ aliæ intuentur, cardinales & theologicas virtutes sub specie mulierum designantes, quæ beatæ Mariæ ab Angelis apud superos coronatæ & hydri septem capita conterenti gratulari videntur. In duabus adhuc concamerationibus in pariete dicti sacelli ex parte Evangelii constructis, in inferiori, beatissima Virgo tamquam exanimis super sindonem extensa & ab Apostolis in sepulcrum fere depressa, adstantibus devotis mulieribus, repræsentatur. In superiori vero concameratione, figuræ aliæ beatæ Mariæ Virginis, e sepulcro ad æthera, innixæ super dilectum suum Filium ascendentis, sanctorumque Apostolorum genibus flexis & capite erecto, gloriosissimæ Dominæ mirabilem assumptionem intuentium effigies offendunt. In hujusce sacelli inferiori parte, detegitur in pariete sculpta figura Christi duodennis, in medio doctorum legis judaicæ disputantis ac docentis, matre interim cum Josepho illum alloquente. A parte vero Epistolæ dicti sacelli, clathri sunt marmorei, columnis lapideis apprime sculptis pulchro ordine

parce qu'il faut une raison mystique à cette légende, le digne chroniqueur ajoute : « Et comme le nombre trois, entre tous, est supérieur et vraiment mystérieux en soi et en ses effets, nul ne l'ignore, il n'est pas surprenant que ces trois artistes très excellents aient produit un merveilleux chef-d'œuvre. — Dom Bougler fit faire aussi dans cette chapelle une voûte construite avec beaucoup d'art, un pavement en pierre blanche polie et une clôture en marbre, dont nous avons déjà parlé, avec une ornementation sculpturale des plus recherchées (1). »

Notons les points intéressants : description des armoiries qui figuraient au tombeau du Christ, attribution de la Belle Chapelle à Germain Pilon et à deux Italiens, séparation de cette même chapelle d'avec le chœur par une clôture en marbre, sur laquelle posait une colonnade richement sculptée. Le ms A, dont ce texte fait partie, n'était pas connu de dom Guéranger quand il rédigea son *Essai historique* & sa *Description*. C'est dom Piolin qui le mit en lumière plus tard.

L'auteur du second ms (B, année 1684), s'est mieux tiré de la difficulté de bien dire en latin les choses malaisées. Il est plus bref & aussi plus clair. Il se plaît à montrer le concours du peuple qui vient admirer les deux chapelles. Pour lui, ce qu'il aime le mieux dans ces groupes, c'est l'Assomption de la Vierge, avec ces deux chœurs de témoins qui jouent de leurs célestes instruments. Voici son texte (B 226 v) : « Guillaume Cheminart fit faire l'autel de Notre-Dame de Pitié et le sépulcre de Notre-Seigneur, si riche et si élégant. — Vers l'an 1532, Jean Bougler, homme de science, docteur en la sacrée théologie, professeur des lettres sacrées en ce monastère, et prédicateur zélé de la parole divine, fit ériger, dans le transept de l'église, du côté de l'évangile, une chapelle en l'honneur de la bienheureuse Marie Mère de Dieu. Il la décora d'innombrables figures en pierre blanche, travaillées avec un art si merveilleux qu'aujourd'hui encore, une foule de gens de toute condition affluent de tous côtés au monastère pour les voir et les admirer. Cinq *mystères* sont représentés *ad vivum* par ces figures : 1° les derniers instants de la vie temporelle de la Vierge Mère de Dieu ; à l'heure suprême, son Fils très aimant, Jésus-Christ, lui apparaît et lui administre le sacré viatique de son corps et de son sang ; des apôtres et deux saintes femmes assistent à cette scène ; — 2° l'ensevelissement de la Mère de Dieu, en présence des mêmes personnages ; — 3° l'assomption de la Vierge, enlevée par les anges ; les vertus cardinales et théologales lui font cortège, sous les traits d'autant de femmes, qui semblent la féliciter de sa victoire sur l'hydre, dont elle foule aux pieds les sept têtes ; — 4° le couronnement de la Mère de Dieu dans le ciel, où le Seigneur Christ la reçoit, pour la faire asseoir sur un trône à sa droite, aux yeux charmés des anges, des patriarches, et autres bienheureux, qui tiennent en main toute espèce d'instruments de musique, & qui sont si bien pris sur le vif dans leur joie, qu'ils semblent applaudir ; — 5° l'enfant Jésus, âgé de douze ans, discutant au milieu des docteurs, stupéfaits de ses réponses. — Toutes ces figures, je l'ai dit, ont une expression si vivante, que, de toute part, le peuple accourt

onusti. Hoc opus est sane regium, cujus sculptores fuere (ut a quodam in hac arte sculpturæ scientissimo viro urbis Andecavi, Michaele Pluviero didici) : 1° magister Germanus Pilonius, inter viros in artibus illustres merito connumeratus ; 2° socius quidam famosi Michaelis Angeli ; 3° quidam etiam peritissimus vir, ubi notatu dignum quod duas artes sculpturæ simul & picturæ callebant perfectissime ; per multum tempus tanto operi insudarunt. »

(1) « Et cum numerus ternarius omnium ab omnibus præstantior reputetur & sane mysteriosus in se ac suis effectibus, non mirum quod tres illi artifices excellentissimi opus mirabile produxerint. — Dictus Bouglerus sacello fornicem arte elaboratum multa, cum pavimento ex lapide albo polito, & clausura, ut jamjam diximus, marmorea, cum exquisitissimis sculpturæ ornamentis addixit. »

les visiter. Bien plus... (1) » Il est bien possible qu'en écrivant le mot *mysteria*, l'auteur n'ait fait qu'employer une expression impropre, car les cinq tableaux qu'il énumère ne sont pas des *mystères* au sens théologique du mot ; mais il n'est pas impossible non plus qu'il ait eu en vue un autre sens plus conforme à son objet, celui qui désignait les scènes figurées de l'Écriture, de l'Histoire sainte ou de l'hagiographie qu'on présentait « *ad vivum* » à l'intérêt populaire, scènes dont le succès fut grand au xve et au xvie siècle, et dont le xviie siècle lui-même eut encore dans les provinces les échos affaiblis (2). On doit rectifier ici la confusion introduite par l'auteur dans la nomenclature de ses mystères : le groupe qu'il décrit avec tant de complaisance au n° 4, sous le nom de couronnement de la Vierge, représente l'assomption, et c'est le couronnement apocalyptique qui répond à son n° 3. — Pas plus que le précédent, ce manuscrit n'était connu de dom Guéranger quand il publia l'*Essai historique* & la *Description*.

Le texte de dom Germain (3) est inspiré des deux autres ; le latin en est meilleur ; comme le ms A, il marque la vraie place de la colonnade qui fermait la Belle Chapelle ; il ajoute, au sujet de la Madeleine, un épisode attribué au cardinal de Richelieu, dont l'authenticité pourra exercer d'autres critiques ; enfin, il parle, lui aussi, de Germain Pilon et de deux élèves de Michel-Ange. Cette description n'est, à vrai dire, qu'une copie retouchée de la première, et dom Guéranger y a puisé largement pour son travail de 1846 ; nous nous contenterons donc de reproduire les passages qui sont de quelque intérêt : « Tout ce qu'on peut admirer n'est rien auprès des figures du sépulcre du Christ, surtout de la Madeleine, si vivante, que le cardinal Richelieu s'était mis dans l'esprit de l'emporter à Paris. — Prieur de Solesmes en 1532, Jean Bougler fit venir, *dit-on*, Germain Pilon et deux autres sculpteurs qui avaient étudié à l'école de Michel-Ange. La chapelle de la Vierge (la Belle Chapelle, comme on la nomme pour la distinguer de l'autre) sortit de leurs mains, avec toutes ses figures en pierre blanche, disposées en si bel ordre pour la décoration, que pour les voir et les admirer, on vient de partout à Solesmes, hommes de marque & de toute condition. — Le côté droit de la chapelle est clos par une barrière de marbre, qui supporte des colonnes de pierre, habilement sculptées et disposées avec art (4). »

(1) B 226 v. « Idem Guillelmus Cheminart, altare Dominæ nostræ de Pietate cum magnifico & eleganti Domini nostri Jesu Christi sepulcro construxit. » — Johannes Bougler, vir eruditissimus ac sacræ theologiæ doctoratus titulo insignitus, sacrarumque litterarum in hocce cœnobio professor studiosissimus, necnon verbi divini præco zelantissimus, circa annum 1532 in collaterali basilicæ, a parte Evangelii, capellam in honorem beatissimæ Virginis Deiparæ innumeris figuris ex lapide candido tam mire ac affabre elaboratis collustravit, ut hucusque nunc undique confluant innumerabiles ex omnibus statibus homines invisendi causa & admirandi. Non solum quinque *mysteria* ad vivum hujuscemodi figuris repræsentata, scilicet : 1° clausuram vitæ temporalis Deiparæ Virginis, cui extremum agenti diem Filius amantissimus Jesus Christus apparet, sacrum sui corporis & sanguinis viaticum ministrans, spectantibus Apostolis duabusque mulieribus ; 2° sepulcrum ejusdem Deiparæ, circumstantibus iisdem Apostolis & mulieribus ; 3° Assumptionem ejusdem Virginis ab Angelis, cui comitantes cardinales necnon theologicæ virtutes sub specie mulierum designatæ, septem capita hydræ conterenti gratulari videntur ; 4° coronationem ejusdem Deiparæ in cœlo, ubi Christus Dominus eam in throno a dextris consessuram suscipit, spectantibus simulque mirantibus Angelis, patriarchis, aliisque beatis, omnium musicorum instrumenta tenentibus, ad vivum ita repræsentatis ut plaudere præ gaudio videantur ; 5° disputationem pueri Jesu duodennis in medio doctorum, stupentium super responsis ejus. Non solum, inquam, innumeræ hæ figuræ, ad vivum expressæ, populos undique confluentes invisendi causa attrahunt, verum etiam... » &c.

(2) Cf. *Recherches sur les mystères qui ont été représentés dans le Maine*, par dom Piolin, p. 72 du tirage à part.

(3) *S. Petri Solesmensis Cella*, ms C 468 v ; entre 1684 & 1693.

(4) « ... Omnem superant admirationem icones Christi mortui sepulcro conjacentis, maxime vero Magdalenes statua, quam vivæ persimilem Parisios deferre Richelius cardinalis animo destinarat. » — « Qui vero Solemnenses anno 1532 regebat Joannes Buglerus, accitis, *ut quidam ferunt*, Germano Pillonio, nec non aliis duobus qui sub Michaele Archangelo tirocinium posuerant sculptoribus, Marianum sacellum (ad distinctionem alterius, *Pulchrum* vocant), excitavit, plurimisque figuris ex lapide candido, tam præcellenti schemate decoravit, ut, invisendi demirandique gratia, Solemnas omnium ordinum viri spectatissimi trahantur. » — « *Latus dextrum claudunt* marmorei clathri, lapideis innixi columnis, affabre sculptis, pulchroque ordine dispositis. »







TOMBEAU DE N.S

Les Femmes. Jean d'Armagnac. Angelots

Le *Mémoire* envoyé à dom Mabillon le 15 février 1802 par dom François Riant (ms C) est une description proprement dite ; il doit, à plusieurs titres, nous arrêter plus longtemps. Il s'en faut, d'ailleurs, que nous soyons les premiers à signaler l'intérêt qu'il présente. A peine dom Piolin l'eut-il fait connaître à Solesmes, longtemps après 1846, qu'on l'utilisa, concurremment avec le ms A, pour restituer les quatre écussons du tombeau de Notre-Seigneur, grattés pendant la Révolution. En 1881, dom Rigault le reproduisit en entier, avec la lettre d'envoi (*Cartulaire*, p. 396 & suivantes) ; enfin, en 1887, lettre et mémoire trouvèrent encore place dans le tome I des *Mélanges* (p. 535), imprimé à Solesmes, dont nous parlons ailleurs. Cette description fidèle est écrite sur le ton d'une modeste gravité ; l'ancien prieur regrette, avec une sincérité bien vraie, le malheureux état de choses qui prive ce monument de l'attention dont il le juge digne ; sa lettre, où la tristesse n'est pas dissimulée, montre bien qu'il apprécie les statues à leur valeur et qu'il voudrait faire mieux pour elles. Nous lui devons de rapprocher son témoignage des monuments qu'il aimait. Aussi bien, si nous avons dû prendre à partie les Mauristes pour quelques méfaits de leur badigeonnage, s'ils ont encouru des reproches autrement graves pour leur vandalisme à Saint-Bénigne, à Fontenelle, en vingt autres lieux, c'est justice de montrer qu'un d'entre eux appréciait les monuments de Solesmes, comme ce serait justice de rappeler quelquefois le chapitre général de 1678, qui déposa le prieur de Fontenelle et défendit sévèrement de toucher à aucun souvenir antique sans la permission du général. — Voici le *Mémoire*, précédé de la lettre d'envoi.

Mon Révérend Père,

Tout pauvre et désolé que soit le monastère et prieuré de Solesmes, par le malheur qu'il a d'avoir un faux frère pour titulaire (1), il ne laissera pas de fournir à Votre Révérence quelque matière qui ne sera pas indigne d'avoir place dans son ouvrage, car peut-être ne trouvera-t-elle pas en tout l'Ordre de Saint-Benoist qu'il y ait des tombeaux de Notre-Seigneur et de la Très Sainte Vierge plus riches en figures, plus magnifiques et plus accomplis que ceux dont je lui ai fait une peinture grossière, et qui ne peut avoir que très peu de rapport et de ressemblance avec son original. Mon embarras, en voulant satisfaire à ce que Votre Révérence souhaite de nous, vient de ce que tout ce que l'on en peut dire et écrire n'est presque rien, ou c'est si peu de chose, qu'on ne peut en donner que des idées confuses et bien différentes de celles que pourraient avoir des personnes qui les auraient veues et bien considérées, plusieurs m'ayant avoué qu'ils ne s'attendaient pas, après le récit qu'on leur en avait fait, à voir tant de beauté, tant de délicatesse et tant de merveilles dans tous ces ouvrages, mais particulièrement dans la Belle Chapelle. Un mien souhait serait que V. R. les eût veues ou qu'il lui prist envie de les venir voir, pour remarquer tout ce qui serait à son goût et qui mériterait d'avoir rang dans ses *Annales*. Faute de moyens nous

(1) Dom de Noyelles. Nous en avons parlé plus haut, à propos du point de repère que son priorat marque dans la chronologie du prieuré.

n'avons pas la satisfaction de bien vivre, j'en suis mortifié autant que l'on peut estre : je ne le suis pas moins de voir que notre titulaire ne donne pas la moindre espérance de retour.

Je suis avec bien du respect, mon Révérend Père,

Votre très humble et très obéissant serviteur

Fr. François RIANT, m. b.

A Solesme, ce 13 février 1702.

Cette lettre semble autographe et de la même écriture que le mémoire; on peut se reporter à ce que nous avons dit plus haut de ce manuscrit. Inutile de reproduire ici ce que nous en avons extrait déjà touchant le tombeau de Geoffroy, par lequel la description commence, et touchant les stalles du chœur, par lesquelles elle finit.

MÉMOIRE

DE CE QU'IL Y A DE PLUS REMARQUABLE DANS L'ÉGLISE DU PRIEURÉ DE SAINT-PIERRE DE SOLESME.

. . . .

Outre ce tombeau il y en a deux autres, l'un de Notre Seigneur et l'autre de la Très Sainte Vierge. Le premier est de 1496, il est dans la croisée du costé de l'Épître et remplit toute l'estendue de la muraille depuis le hault jusqu'en bas. Le corps de Notre Seigneur descendu de la Croix y est représenté en sa grandeur : il est estendu sur un drap soutenu par Nicodesme et Joseph d'Arimathye qui le descendent dans le sépulchre. La Sainte Vierge paroist debout très affligée et soutenue par saint Jean l'Évangéliste, et à ses costés, vers le bas du sépulchre, les trois Maries, et du mesme costé, vers la teste de Notre Seigneur, un personnage qui tient une bourse. Toutes ces figures sont de grandeur naturelle. Au pied du mesme sépulchre est la figure de la Magdelaine, qui passe pour très excellente. Il y a de plus aux deux costés du sépulchre deux soldats armés. Tout cet ouvrage est sous une voûte très délicatement travaillée. L'ouverture par le hault est bordée de feuillages enlacés les uns dans les autres, travaillés dans la pierre et percés à jour. Les deux costés de l'ouverture sont ornés de deux pilastres enrichis de très belles figures. Au dessus de cest ouvrage Moyse et Élie y paroissent à my corps, l'on y voit aussi des anges qui portent des instrumens de la passion, et au dessus de tout cela, on voyt la croix de N. S. dans sa hauteur, elle est de bois aussi bien que celles des deux larrons. Tout cet ouvrage est gothique, d'une pierre très blanche et sonnante que l'on appelle de la pierre de lyt. Ce fut frère Guillaume Cheminard, prieur régulier de Solesme, qui fit faire ce tombeau. Ses armoiries sont au dessus du sépulchre, avec celles du roi Charles huitiesme, d'Anne de Bretagne et du Dauphin. Au pied du pilastre on voyt les chiffres et paroles suivantes gravées :

MCCCCIIII^xx^XVI CHAROLO VIII° REGNANTE

Le tombeau de la Très Sainte Vierge est de l'autre costé de la croisée; frère Jean Bougler, prieur régulier de Solesme, le fit faire en 1553. Il estoit docteur de Sorbonne, et ce fut lui qui donna le dessin de la Belle Chapelle où il fit représenter l'agonie de la Très Sainte Vierge, sa sépulture, son assomption et son couronnement par J.-C. dans le ciel. — Son agonie est représentée dans un enfoncement et sous une voûte très bien travaillée qui fait la face de l'autel. La Sainte Vierge y paroist à genoux preste à expirer, accompagnée de deux apostres et soutenue par saint Pierre et saint Jean. J.-C. descend pour la consoler. On y voyt encore les Maries et les figures de saint Denys l'Aréopagite et de Michel Bureau, dernier abbé régulier de la Couture. Toutes ces figures sont sans confusion et de hauteur d'homme. — La sépulture de la sacrée Vierge est dans une autre voûte qui contient toute la largeur de la muraille de la chapelle. Au milieu de cette voûte est la représentation de la Sainte Vierge, estendue morte dessus un drap avec lequel trois apostres, avec le mesme Jean Bougler qui est représenté avec la tonsure et l'habit religieux, la descendent dans le sépulchre. Tous les apostres parlent avec deux femmes, et tous font très bien leur personnage chacun en sa manière. Tout paroist achevé dans ces figures, leurs visages y sont au naturel, leur posture point forcée et leurs passions très bien exprimées. Au pied du sépulchre est la figure de frère Marc Bougler, sacriste de Solesme et neveu de Jean Bougler prieur. — L'assomption de la Sainte Vierge y est représentée au dessus de quatre bustes qui sont les quatre chappelains de la Sainte Vierge. C'est au dessus de ces figures que l'on voyt, sous une grande niche, Nostre-Seigneur & la Sainte Vierge paroissans monter au ciel, pendant que les apostres, qui sont encore là représentés avec Jean Bougler, sont à genoux, leurs yeux et leurs mains élevés vers le ciel. — La couronne de la Sainte Vierge paroist au dessus de la représentation de son agonie, à la face de l'autel. La Sainte Vierge est couronnée par les Anges, ayant sur deux costés des figures qui représentent l'humilité et la foi, et un peu plus loin de chaque costé les quatre vertus cardinales sous la forme de femmes. — Dans l'estendue de la muraille qui fait le bas de la chapelle, Nostre-Seigneur y paroist au milieu des docteurs, ou la Sainte Vierge et saint Joseph le viennent trouver. — Saint Denys l'Aréopagite et saint Timothée ont aussy leur place dans cette chapelle, estans debout dans des niches à l'opposite l'un de l'autre : toutes figures au naturel et d'une délicatesse admirable. — Le costé de la chapelle qui regarde le corps de l'église, est composé d'un balustre de marbre de quatre pieds de hault, au dessus duquel il y a des colonnes ou pilliers de pierre dure, tous délicatement travaillés. Ils soutiennent une frise et un couronnement d'un grand artifice, sur quoy on voyt comme des triangles en façons d'urnes avec quelques bustes qui représentent des anciens prophètes. Sur ces triangles on y voyt écris des lettres anciennes, des passages de l'Écriture et des saints Pères, en l'honneur de la Sainte Vierge. — Dans l'endroit où elle paroist couronnée des anges, elle a au dessous d'elle un serpent à sept testes... »

Dom Riant est le premier qui reproduise les dates de 1496 et 1553, gravées sur les deux monuments. Il est aussi le premier à mettre des noms sur les quatre figures de moines représentées dans la Belle Chapelle; c'est *Jean Bougler* qui assiste à l'ensevelissement, où il tient un coin du suaire, et à l'assomption où on le voit à genoux; son neveu, *Marc Bougler,* est assis près de lui, devant le tombeau de la Vierge, dans la scène de l'ensevelissement; Michel Bureau, abbé de la Couture, est présent à la pâmoison. — La colonnade qui fermait la Belle Chapelle est décrite avec une netteté qui nous sera précieuse. — Les deux personnages à mi-corps, qui déroulent chacun un texte, au-dessus du tombeau du Christ,

sont nommés ici *Moyse* et *Élie*. Cette particularité ferait croire que l'écriture de leurs banderoles était déjà peu lisible en 1702; on eut beaucoup de peine, après 1833, à déchiffrer la plus abîmée, et les textes qu'ont put ainsi restituer sont de *David* et d'*Isaïe;* ils s'appliquent parfaitement à la mise au tombeau.

Nous avons vu, en établissant notre chronologie, que, le 24 et le 25 novembre 1807, Renouard, prêtre sécularisé, puis bibliothécaire de la Sarthe (1), était venu, par commission du préfet Auvray, inventorier à sa façon les statues de Solesmes. On peut lire dans l'*Essai* les charges qui pèsent sur lui, d'après les doléances du propriétaire, que dom Guéranger put voir aux Archives départementales, ainsi que le procès-verbal manuscrit de cet ami des arts. Avec une barbarie qui serait incroyable, « si elle n'était attestée par le témoignage des assistants et les réclamations de M. Lenoir de Chantelou », Renouard « et les ouvriers qu'il avait amenés firent jouer la scie et la tarière sur plusieurs des statues, à l'effet de s'assurer du degré de solidité qu'elles pourraient présenter ». (*Essai*, p. 93.) Il ne s'agissait de rien moins que de les transporter au Mans. Les débats, qui duraient depuis trois ans, s'envenimèrent; M. Lenoir de Chantelou, dans sa lettre du 4 janvier 1811 au conseiller d'État, comte d'Empire, chargé des domaines nationaux, se plaignit de ce que le sieur Renouard avait « lui-même touché les statues avec des instrumens de fer ». Il fallut le décret impérial de Wilna, du 11 juillet 1812, pour trancher l'affaire et sauver les statues. Les pièces analysées par le père abbé, pour établir ce triste épisode, sont : l'arrêté préfectoral du 6 brumaire an XII, décidant le transfert des statues au Mans; l'acte de vente du 4 avril 1791; le compte rendu de Renouard, alors aux Archives départementales (24 et 25 novembre 1807); la lettre de M. Lenoir, du 4 janvier 1811; l'arrêté du conseil de préfecture, du 30 août 1811, jugeant contre le propriétaire; enfin le décret impérial du 11 juillet 1812, annulant le précédent arrêté. Le décret de Wilna a été imprimé plusieurs fois déjà, notamment dans le *Cartulaire*, p. 402; il vise le procès-verbal d'expertise du 25 novembre 1807, œuvre du citoyen Renouard. De toutes ces pièces, y compris le curieux procès-verbal, on trouvera des extraits dans l'*Essai historique*, p. 91-95. J'indique les originaux, afin que ceux qui ont douté (2) puissent se convaincre, et que chacun tire la moralité de cette curieuse histoire, qui serait à peine croyable si les preuves n'étaient là (3). On peut penser, sans jugement trop téméraire, que Renouard ne fut pas étranger au désir soudain de posséder nos statues dans son musée du Mans, que le préfet Auvray exprimait si inconsidérément en l'année 1804. Dès 1802, en effet, le trop zélé bibliothécaire dénonce à ses concitoyens

(1) Il s'intitule encore, en 1812, « ancien curé d'Izé, dans le bas Maine, bibliothécaire du département de la Sarthe ». (*Annuaire de 1815*, p. 47.)

(2) Cf. VERGER, *Jublains*, p. 165, note 1. — SOUHAUT, *Les Richier et leurs œuvres*, p. 191.

(3) Aux Archives de la Sarthe, acte de vente du 4 avril 1791 (original), série Q 9/3.

Arrêté préfectoral du 6 brumaire an XII (original), registre des arrêtés préfectoraux, série K 2/10.

Domaines, Contentieux, Q 27/5 n° 103. Statues de l'église abbatiale de Solesmes; l'administration contre le sieur Lenoir de Chantelou :

1° Arrêté préfectoral du 6 brumaire an XII, ordonnant la translation des statues au chef-lieu.

2° Lettre du préfet au maire de Solesmes, notifiant la translation.

3° Lettre du préfet au sieur Renouard, le chargeant de procéder à la translation.

4° Arrêté préfectoral du 27 août 1807, chargeant le sieur Renouard de faire un inventaire descriptif des statues.

5° Arrêté préfectoral du 10 octobre 1807, notifiant le précédent au sieur Lenoir de Chantelou, alors à Saint-Germain-en-Laye, l'invitant à se trouver à Solesmes au jour dit, pour ouvrir l'église au sieur Renouard; en cas de défaut, le maire de Solesmes fera faire l'ouverture par le juge de paix.

6° Signification par huissier au sieur Lenoir.

7° M. Lenoir fait signifier par huissier défense au sieur Renouard de dresser l'inventaire des statues de Solesmes.

8° 24 novembre 1807. Procès-verbal descriptif dressé par le sieur Renouard (en double).



TOMBEAU DE N.S.

Garde et Pilastre

le « particulier » à qui ces statues ont été « illégalement vendues » et « qui les tient en chartre privée », de telle sorte que « curieux, amateurs, connaisseurs », ne peuvent plus rien visiter, choses d'ailleurs inexactes de point en point. Ce qui étonne plus, c'est d'apprendre que « l'évêque du Mans, Michel-Joseph de Pidoll, partagea sur ce point les désirs et les espérances du préfet ». (*Essai*, p. 92.)

Quoi qu'il en soit, le procès-verbal d'expertise, qui n'est point d'ailleurs le seul titre de gloire de son auteur, est la dernière et certainement la plus bizarre tentative de description qui ait été faite, jusqu'au premier travail sérieux en ce genre, celui de dom Guéranger. Nous en reproduisons ce que Renouard en a imprimé lui-même dans l'*Annuaire de la Sarthe* de 1815 (1); nous retrouverons plus loin ses déclarations de 1802, quand nous étudierons la filière des systèmes qui ont été émis sur nos Saints; pour l'instant, il ne s'agit pas de critique d'art, mais de description. Celle-ci possède le double avantage de procurer au lecteur un divertissement littéraire et de signaler la première quelques points intéressants.

Maison des Bénédictins de Solême, près Sablé.

« Il y a dans l'église de Solême, près Sablé, plusieurs monuments de sculpture qui demandent une notice détaillée.

« *Chapelle à droite en entrant dans l'église.*

« Le Sépulcre de Jésus-Christ présente d'abord, d'une manière assez frappante, Joseph d'Arimathie, en costume oriental, figure *un peu colossale,* de 2 mètres de hauteur, *habillement parfaitement et richement* sculpté pour le temps; Joseph d'Arimathie tient un coin du

9° 6 septembre 1810. Arrêté préfectoral, prescrivant la communication des pièces du dossier au directeur des domaines.

10° Observations du directeur.

11° Quatre lettres de l'évêque du Mans (Mgr de Pidoll) au préfet Auvray, relatives à l'affaire des Saints de Solesmes (14 novembre 1807, 29 août 1808, 2 & 28 mars 1810).

12° Quinze lettres ministérielles adressées à M. le préfet de la Sarthe, relatives à la même affaire.

(Ce dossier contient copies de l'acte de vente du 4 avril 1791, du procès-verbal d'estimation de la maison conventuelle de Solesmes du 14 janvier 1791, de la décision du conseil de préfecture du 30 août 1811, &c.)

13° Lettre du fondé de pouvoirs de M. Lenoir au préfet, 5 juillet 1810.

14° Autre lettre du même au même.

15° Lettre de M. Lenoir de Chantelou à M. le conseiller d'État, comte d'Empire, ayant le département des domaines nationaux, 4 janvier 1811.

16° Expédition de l'acte de vente du 4 avril 1791.

17° Lettres de M. Lenoir à M. Pasquier, sous-préfet de la Flèche.

18° Lettres du sous-préfet au préfet.

19° Rapport de ce qui a été fait par la préfecture de la Sarthe relativement aux statues de l'église de Solesme.

20° Mémoire au conseil de préfecture de la Sarthe, 28 septembre 1809.

21° Lettres diverses du représentant de M. Lenoir (M. de Saint-Germain), relativement à l'appel porté au Conseil d'État.

22° Rapport au conseil de préfecture, 21 septembre 1810.

23° Décret du 11 juillet 1812, au quartier général de Wilna, annulant l'arrêté du conseil de préfecture de la Sarthe du 30 août 1811.

24° Lettre d'envoi du précédent décret, du ministre de l'intérieur au préfet de la Sarthe, 15 septembre 1812.

25° Lettre de l'évêque du Mans au préfet, le remerciant & exprimant le regret « que le succès n'ait pas répondu à son désir de décorer sa cathédrale en obtenant les statues de l'église de Solesme ». En date du 26 septembre 1812.

26° Département de la Sarthe. Antiquités. Note sur les Saints de Solesme, non signée.

27° Lettre du préfet de la Sarthe, demandant l'avis du ministre de l'intérieur sur le point de savoir si on pourrait faire révoquer le décret du 11 juillet 1812.

28° Avis négatif du comité de l'intérieur du Conseil d'Etat.

(Je dois l'analyse de ce dossier à l'obligeance de MM. Triger & Brindeau.)

(1) *Annuaire du Département de la Sarthe pour 1815*, le Mans, 1815, chez Monnoyer, imprimeur du Roi & de M. le Préfet, in-32 de 230 p., page 5.

linceul ; et, par un contraste singulier, Nicodème, également d'une grande taille, tenant l'autre bout du linceul, mais costumé comme on l'était dans le xve siècle, est décoré d'un cordon qui nous a paru, au travers d'une grille de fer, être du temps de Louis XI ou de Charles VIII. Cette figure n'a rien de marquant que sa singularité, en représentant peut-être un seigneur de Sablé, qui, vers la fin du xve siècle, figurait, malgré un anachronisme de 1500 ans, avec le Juif Joseph d'Arimathie.

« Cinq autres statues font partie et accompagnement de ce groupe : deux soldats, *beaucoup mutilés*, sont à l'entrée du sépulcre, à droite et à gauche, en costume à la romaine, bien sculptés. Le corps de Jésus-Christ sur le linceul et les autres statues précitées n'ont rien de remarquable ; mais ce qui l'est beaucoup, c'est celle de la Magdeleine, qui, isolée au pied du sépulcre et assise les mains sur ses genoux dans l'attitude de la douleur qu'elle semble communiquer à ceux qui la regardent, présente une statue étonnante pour le temps où elle a été travaillée ; son costume, plus européen qu'oriental, nous a paru un défaut. La draperie n'a pas tout le moelleux et les ondulations qu'elle pourrait avoir, quoiqu'elle soit bien sculptée. »

A comparer cette description de la Madeleine avec celle que cite dom Guéranger, on peut voir que Renouard, en 1815, a émondé son factum de 1807. Cependant il est resté lui-même, et la critique, facile d'ailleurs, ne se trompe pas d'adresse : « Aussi, cette statue qui, *les mains sur les genoux, présente une statue, communiqua-t-elle* si bien *l'attitude de la douleur* à M. Renouard, et sa *draperie européenne* lui sembla-t-elle si bien *sculptée,* qu'il crut devoir lui épargner les désagréments de la scie et de la tarière. » (*Essai,* p. 94.)

« La Vierge et saint Jean qui la soutient, paraissent avoir été taillés dans le même bloc de pierre de liais. Ces deux statues font partie de cet ancien monument et n'ont rien de bien intéressant que l'époque où elles ont été faites, 1496. Ce groupe est sorti du ciseau du père de Germain Pilon, né à Loué, lequel, dans l'enfance de l'art, et lorsque l'art de la sculpture était à peine connu en France, trouva, quoique sculpteur de village, dans son propre génie, les ressources et les moyens que l'art et le temps perfectionnent, à la vérité, mais ne donnent pas toujours. »

On a ici Renouard par son plus beau côté ; 1815, c'est la Restauration, c'est-à-dire, pour un homme d'esprit, le retour aux bonnes manières, à des formes quasi académiques, à la gravité modérée du bon ton. C'est la troisième manière de l'auteur ; la première que nous connaissions date du Consulat et se ressent encore du Directoire, nous la retrouverons plus loin.

« Les ornements, pour ne rien omettre, et les figures qui sont à la hauteur de deux ou trois mètres au-dessus du sépulcre, et qui représentent le crucifiement, n'ont *pas même* le mérite des statues ci-dessus décrites. Plusieurs morceaux sont d'un style *un peu* gothique ; exceptons cependant deux pilastres ornés de fleurs, et un autre morceau dont les feuillages décèlent le talent naissant et extraordinaire de l'artiste qui les a faits en 1496. »

La remarque qu'on fait ici du caractère particulier des pilastres mérite une mention honorable ; mais elle est gâtée par l'assimilation de ces pilastres au *morceau dont les feuillages* (le rinceau de l'arc surbaissé) *décèlent* non pas un talent naissant, mais une main longuement exercée et le dernier mot de cet art français du xve siècle, auquel la pierre ne refusait aucun tour de force, et qui se dérobait malheureusement lui-même aux grandes et simples traditions. D'ailleurs, sans y voir tout à fait clair, Renouard sent bien qu'il y a là quelque chose comme une transition tendant à la Renaissance ; d'où vient-elle ? Il ne s'en

inquiète guère, car si le moyen âge n'est plus pour lui un ci-devant, il reste toujours dans sa pensée un barbare et un ignorantin.

« Ce premier monument, avec tous ses accessoires, nous a paru très utile pour l'art de la sculpture en France, lorsqu'il commença à sortir des langes où la barbarie gothique et le mauvais goût l'avaient pour ainsi dire emmaillotté pendant bien des siècles d'ignorance et de ténèbres.

« *Chapelle à gauche*.

« On voit, en entrant par une petite porte (1), trois groupes qui, en annonçant les progrès de l'art, semblent, dans plusieurs parties, en avoir fixé les beautés à peu près à sa naissance même.

« Le premier, un peu moins intéressant que les deux autres, est placé au-dessus de ladite porte par laquelle on entre. C'est Jésus au milieu des docteurs de la loi. Ce groupe, sur une longueur de trois mètres et demi, et une largeur d'un mètre, présente douze statues, chacune d'un mètre trente-cinq centimètres de hauteur; elles sont remarquables par la beauté d'exécution, la variété des attitudes, et les expressions de la surprise; il est étonnant que l'artiste ait si bien groupé ces douze statues dans un si petit espace. Ce monument, un peu plus élevé que les autres, est orné et soutenu par quatre colonnes cannelées, d'ordre ionique, et le fond du groupe est décoré de corniches, pilastres, etc. Au-dessus, sont divers ornemens qui s'élèvent de quatre à cinq mètres environ jusqu'à la voûte. »

Au-dessus, c'est la fenêtre, dont l'ébrasement inférieur vient affleurer par le haut la corniche du monument. S'il y avait, comme c'est probable, « divers ornemens » sur cette corniche, ils ne pouvaient donc monter jusqu'à la voûte. A supposer qu'ils aient vraiment existé, ces ornements ne se sont pas conservés jusqu'à nos jours.

« A côté se présente un second monument dont *le fond* et les ornemens sont d'un grand intérêt. *Élevé* à la hauteur de sept à huit mètres, sur une longueur de neuf mètres et demi, sur une profondeur de deux et demi, *on voit* le sépulcre de la Vierge qui vient d'expirer. » — (On pourrait croire que ce sont là les dimensions du sépulcre; il n'en est rien. Ce seraient plutôt celles de la face nord tout entière, mais elles n'ont pas la moindre exactitude.) — « Elle [la Vierge] est assistée de ses sœurs, des apôtres, d'un prieur de Solesmes, et d'un père bénédictin dont la figure est mutilée. Ce groupe est composé de quatorze figures de grandeur naturelle, bien conservées, excepté la dernière. Plusieurs de ces statues, et c'est le plus grand nombre, sont admirables par la vérité de l'expression, les différentes nuances de la douleur (dont Renouard connaît si bien l'attitude), et par l'élégance des formes. Autour du sépulcre, on voit en bas-relief Judith coupant la tête à Holopherne, Esther suppliant Assuérus en faveur de la nation juive, et Aman suspendu sur une croix; deux ou trois noms sculptés en lettres gothiques nous ont paru gâter ce beau relief.

« Au-dessus de ce monument, six bustes d'évêques et de docteurs de l'Église (l'auteur en a vu deux de trop) qui ont écrit en faveur de la Mère de Dieu, ce qui est annoncé par des rouleaux artistement faits, mais défigurés par des caractères gothiques qui nous ont paru produire un mauvais effet. *S'élève ensuite* jusqu'à la hauteur de la voûte, l'Assomption de la Vierge, accompagnée de Jésus, etc. Ces statues sont d'un mauvais goût et ne sont pas sorties du ciseau qui a créé les quatorze statues précédentes. » — D'autres critiques

(1) L'ancienne porte d'entrée, qui était ornée à l'extérieur de l'édicule reporté depuis à la porte de la sacristie.

ont eu sur ce point la même impression que Renouard; seulement ils ont restreint avec raison leur appréciation défavorable aux deux statues du Christ et de la Vierge. Que l'ensemble de l'Assomption soit d'un autre ciseau que l'Ensevelissement, c'est de toute vraisemblance; mais qu'il soit d'un autre atelier, c'est chose fort différente, nous en parlerons plus loin. On voit du moins que toutes les observations de Renouard ne sont pas dénuées de bon sens.

« Parmi les ornemens trop nombreux, on en distingue quelques-uns artistement faits. Les colonnes surtout, de diverses proportions, suivant leurs emplacemens, sont agréablement décorées de *festons,* etc.

« Le troisième monument, placé derrière l'*autel à la romaine* (?) *de cette chapelle à droite,* présente la sainte Vierge mourante, assistée de ses sœurs, de tous les apôtres et d'un moine bénédictin. La Vierge mourante et saint Pierre qui la soutient, paraissent avoir été sculptés dans le même bloc. Jésus-Christ, à côté de la Vierge, lui présentait une hostie. Un religieux bénédictin de Solême, frappé de cette discordance avec l'histoire, cassa le bras du fils qui voulait communier sa mère. » (Cf. *Description,* par dom Guéranger.) Ce fait vraiment barbare, plus grave que tous les badigeonnages, est du XVIII[e] siècle; on n'ose prononcer un nom, mais on pense malgré soi à ce titulaire du prieuré vers 1730, janséniste militant, par suite ennemi déterminé de la fréquente communion et du saint viatique. — « Ce groupe, composé de quatorze statues, est de la plus grande beauté. Ceux qui ont admiré, dans les musées français à Paris, les nombreux ouvrages sortis du ciseau créateur de Germain Pilon, n'auraient pas, je crois, de peine à reconnaître *en partie* dans chacune de ces quatorze statues, le style *sévère,* correct et gracieux tout à la fois de ce célèbre artiste, un des principaux fondateurs de l'école française, et fils de Germain Pilon, né à Loué, à trois lieues de Solême, quoique cependant ces statues ne soient que l'ouvrage de la jeunesse de ce célèbre sculpteur. »

La difficulté, c'est qu'on a justement beaucoup de peine à reconnaître, même en *partie,* dans ces statues, le style de Germain Pilon, fût-il aussi *sévère* que Renouard veut bien le dire. Mais ce n'est pas le lieu de combattre son opinion.

« Au-dessus de ce beau groupe, on voit sept animaux allégoriques de l'Apocalypse, qui, je crois, représentent les différens royaumes qui ont précédé le règne de Jésus-Christ et aussi *quatre* vertus personnifiées, la prudence, la charité, *la force,* etc. » — Pour les statues des vertus, l'erreur est, cette fois, par déficit : elles sont au nombre de six.

« Au-dessus, le triomphe au ciel de la sainte Vierge, accompagnée d'une troupe d'anges.

« Au-dessus encore, différentes figures de monstres de la prophétie de Daniel. » — La science scripturaire de l'ancien curé d'Izé semble être allée, cette fois, chercher trop loin; il n'y a là que des oiseaux fantastiques auxquels il serait difficile de trouver un sens. L'appréciation qui suit paraît aussi trop avancée, nous aurons à la discuter quand nous étudierons les groupes de plus près.

« Toutes les parties de ce monument, qui s'élèvent graduellement au-dessus du beau groupe dont nous venons de parler (lisez la Pâmoison) et qui le décorent avec plus de profusion que de goût, ne sont point sorties du même ciseau que les statues précitées. Presque toutes ces statues sont d'un seul bloc, sans assises, sans lien de fer. »

La notice de Renouard finit par un mot sur Germain Pilon et une énumération de ses œuvres.



TOMBEAU DE N S

Raoul et Luce

En somme, malgré sa saveur particulière, ce morceau est la première description un peu détaillée qu'on ait écrite sur nos statues. Nous avons signalé, avec ses bizarreries et ses erreurs, les quelques remarques intéressantes qui s'y trouvent. Elle était à conserver comme document; elle serait ridiculement insuffisante pour donner une connaissance exacte et complète des deux chapelles. Rien de ce que nous pourrions tenter d'écrire ne comblerait aussi parfaitement cette lacune que la description faite par dom Guéranger lui-même et annexée à l'*Essai historique* de 1846. Nous avons rappelé, au chapitre de l'église, combien justement sa tombe est placée entre ces deux chapelles qu'il aimait tant à visiter tout enfant; il a possession après sa mort comme durant sa vie, par sa tombe comme par ses écrits : à lui donc de décrire ce qu'il connaissait si bien, ce qu'il savait si bien faire connaître, quand le désir de voir « Solesmes et dom Guéranger », comme on disait alors, amenait près de lui quelqu'un de cette élite qui le comprit et s'attacha à lui. Nous avons annexé ses pages à nos derniers chapitres, consacrés à l'étude spéciale de chacune des deux chapelles.

CHAPITRE II

RECHERCHES ET SYSTÈMES.

ÉVOLUTIONS SUCCESSIVES JUSQU'A DOM GUÉRANGER.

Nous n'avons pas l'intention d'exposer ici en détail les différentes opinions qui ont été émises; nous les retrouverons en face des monuments qui en ont été l'objet; si elles doivent être réfutées, elles le seront ainsi d'une façon moins aride, plus solide et plus brève. C'est assez pour l'instant de donner la filière des travaux qui ont successivement vu le jour et d'indiquer sommairement, par ces jalons bibliographiques, les évolutions de l'histoire ou de la critique d'art s'exerçant sur nos Saints. Être complet, en bibliographie, c'est impossible; nous n'y prétendons point.

Les plus anciennes descriptions des Saints de Solesmes sont, croyons-nous, celles que nous avons reproduites au chapitre précédent. Ce n'est pas là qu'il faut chercher la critique d'art. La première en date est de 1676 : avant Ménage, elle nomme Germain Pilon comme auteur de la Belle Chapelle, et suppose qu'il fut aidé par deux Italiens. Les autres ont reproduit plus ou moins ces données.

En 1683, Ménage, dans son *Histoire de Sablé* (p. 28), s'exprime ainsi : « Ce couvent de Soulesmes, au reste, est célèbre par des statues admirables, appelées vulgairement *les Saints de Soulesmes*. Le nom du statuaire qui les a faites n'est pas venu à ma connoissance. Du tans qu'elles ont esté faites, il y avoit en France un excellent statuaire, nommé *Germain Pillon*, né à Paris, mais originaire du Maine, et d'un lieu qui n'est pas fort éloigné de Soulesmes; car son père estoit de Loué. Voyez La Croix du Maine, dans sa Bibliothèque. Ne serait-ce point ce Germain Pillon qui les auroit faites? Quoy qu'il en soit, c'est Jan Bougler, dernier Prieur régulier du couvent de Soulesmes, qui les a fait faire. Ce Jan Bougler estoit de la ville du Mans. Il mourut en 1553, qui est l'année en laquelle la chapelle où sont ces statues fut achevée; à la réserve des voûtes, qui ne furent faites qu'en 1554. Il y a de l'autre costé de cette chapelle plusieurs autres statues qui représentent le sépulchre de Nostre-Seigneur, qui sont aussi très-bien faites : mais ces statues furent faites en 1496, sous le règne de Charles VIII. » L'attribution à Germain Pilon n'est pas proposée sans

réserves ; les dates sont bien celles que porte le monument, sauf pour les voûtes, dont l'une est datée de 1538 ; les autres sont probablement antérieures à 1554.

Nous connaissons déjà un peu le sieur Renouard, son procès-verbal de 1807 et ce qu'il en a imprimé sous une forme mitigée en 1815, dans l'Annuaire du département. Le texte qu'il donna dès 1802, dans le même Annuaire, est extrait d'un mémoire étendu ; il montre qu'avant 1807 le « citoyen Renouard » avait ses idées sur cette matière en particulier, sur l'art en général, comme sur toute espèce d'autres choses ; et ses idées sont bien de leur temps. Ce n'est pas, à coup sûr, l'âge d'or de l'esthétique, c'est plutôt l'âge de fer. Par rapport au temps qui précède, c'est assurément quelque chose de nouveau, si ce n'est pas quelque chose de meilleur. Dans la forme, il y a loin des Aristarques policés du XVIIe siècle au critique broussailleux, vulgaire et tapageur de l'an X ; dans le fond, ceux-là valent celui-ci pour l'appréciation des arts au moyen âge ; les uns n'en connaissent que ce que le « Roi soleil » a fait éclore ; l'autre est de cette génération qui, s'éveillant comme à l'état d'enfance, après avoir fait table rase du passé, fut presque aussitôt éblouie et saisie par l'astre nouveau du « grand Empereur ». Le « citoyen Renouard » est bien l'adorateur emphatique de ce soleil levant ; son chauvinisme civil le pousse à chercher en France les artistes qui ont embelli le sol français. Mais on sent encore en lui l'homme de 92, qui croit, comme ses contemporains, avoir fait, lui aussi, une Renaissance, parce qu'il a aidé à faire une Révolution. Ses sympathies sont acquises à l'art du XVIe siècle, un esclave affranchi de ses fers. La Renaissance française mérite une autre admiration ; la critique d'art, fondée sur de pareilles bases, peut déployer une activité nouvelle et rencontrer juste quelquefois, mais elle ne saurait encore aller bien loin. Même ce n'est pas de la critique d'art.

Voici, avec les réductions nécessaires, ces pages, devenues assez rares ; elles égaieront un peu l'aridité des notes que nous avons à fournir.

SCIENCES ET BEAUX-ARTS.

Extrait d'un Mémoire sur Germain Pilon, et sur l'état de la sculpture dans le département de la Sarthe, lu à la Société libre des Arts du Mans, par le C. RENOUARD.

(L'Extrait et le Mémoire sont du même auteur.)

« Le Mémoire étendu dont je ne vous présente qu'une analyse rapide, renferme deux objets. Le premier, c'est de vous donner une notice historique de Germain PILON, notre compatriote, dont les savans et les amateurs des arts regrettoient depuis longtemps de ne connoître que le nom et une partie de ses ouvrages.

« Le second, c'est de prouver que le département de la Sarthe a été le berceau de la sculpture française.

. . . .

« Pour vous épargner les épines de l'érudition et l'ennui des citations, nous ne vous fatiguerons point des détails polémiques d'une dissertation ni de cette série de preuves dont le premier résultat est la certitude de la naissance de Germain Pilon à Loué, distant de six lieues du Mans, quoi qu'en disent les faiseurs de dictionnaires, les biographes qui

se copient servilement d'âge en âge, d'édition en édition, sans examen, sans critique, suivant l'usage des compilateurs et compagnie. »

Après cette entrée un peu charlatanesque, viennent les preuves de la naissance et l'énumération des œuvres de Germain Pilon; nous ne nous y arrêtons pas. Voici en quels termes Solesmes y figure.

« Il existe dans l'église des ci-devant bénédictins de Soulesme, près Sablé, environ 40 statues de pierre de liais, formant plusieurs groupes. Pendant plus de deux siècles et jusqu'au temps où elles ont été illégalement vendues à un particulier qui les tient en chartre privée, curieux, amateurs, connoisseurs, tous s'empressoient de venir de dix à vingt lieues admirer ces monumens vraiement admirables. Malgré les bornes que me prescrit un extrait, on voudra bien me permettre une observation importante pour l'histoire de l'esprit humain et pour celle de notre département. Il est étonnant que ces statues, objet, pendant environ trois siècles, de l'admiration et de la curiosité publique, ne l'ayent jamais été de cette crédulité superstitieuse qui transforme en Esculapes les saints que la religion révère. De là ce reproche populaire trop connu dans notre département pour le rapporter (1).

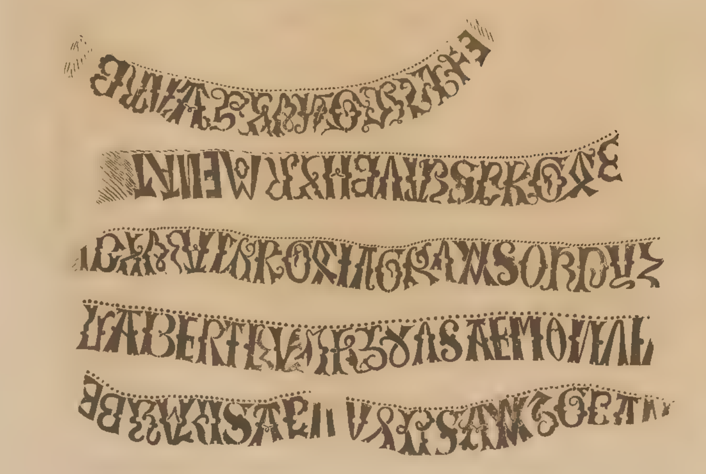
« Quelques-unes de ces statues, qui sont les moins anciennes, sont sorties du ciseau de Germain Pilon. Elles sont le dernier ouvrage qu'il a fait dans notre département, et n'ont été vraisemblablement achevées que vers l'année 1560. Alors, après avoir enrichi son pays natal des productions de son art, il se rendit à Paris, où sa réputation et le désir de l'accroître l'appelèrent sans doute. Il embellit la capitale de ses chefs-d'œuvre, pendant environ trente ans. Sa mort, en 1590, l'empêcha d'exécuter en marbre le beau modèle de Saint François qu'il fit en terre cuite en 1588, et qui était destiné pour la chapelle du Louvre. Ce fait, peu connu, quoique certain, et l'épitaphe de Germain Pilon, que nous avons heureusement trouvée, donnent un démenti formel aux éditeurs de Moréri et aux faiseurs de dictionnaires, qui placent la date de sa mort, les uns en 1606, les autres en 1608. Et voilà comme l'on écrit l'histoire !

« Sans vous fatiguer de détails nécessaires dans un mémoire, et fastidieux dans un extrait, nous pressentons le plaisir que vous aurez d'entendre l'épitaphe de notre célèbre sculpteur :

Pilon, l'injustice des Cieux
T'a donc retiré de ces lieux,
Et ton œil est couvert d'un ténébreux nuage,
Pour ne voir jamais plus le jour.
Eusses-tu taillé ton image
Avant que de partir de ce mortel séjour !
Ta main l'eût si bien exprimé
Que la mort auroit estimé
Cet effort de ton art un effet de nature.
Ainsi elle eût fait son effort
A l'encontre de ta figure,
Et toi, franc de péril, tu ne serais pas mort.

(1) « *Il est comme les Saints de Solesmes, qui n'ont ni force ni vertu.* »







CHAPELLE DE DROITE

Pieta — Caractères estampés sur le voile de la Vierge dans le Tombeau du Christ

Fresque de St Aquilin — St Martin

La mort faisant son effort à l'encontre d'une figure..., cela vaut presque la façon dont Renouard lui-même écrit l'histoire. Il lui fallait bien plus que le « pressentiment de plaire », la certitude d'ébahir son public par toutes ces balivernes sonores, pour qu'il osât les débiter avec un aplomb pareil. On voit d'ici ces petits aréopages de province, en l'an IX, ces beaux esprits du temps, même quelque peu esprits forts, ouvrant, d'autant plus large, une admiration béante, que l'esthétique est pour eux un délassement très nouveau. Il était même assez en cour, et bien fait pour procurer sans frais les fausses fleurs dont il convenait alors d'orner la table rase des idées, désormais gênante dans sa nudité (1). — Mais poursuivons. Germain Pilon est l'auteur de la chapelle de la Vierge : Renouard l'a affirmé ; à qui donner le tombeau du Christ ? Ici, l'horizon s'élargit et s'élève : nous allons connaître l'auteur du tombeau, mais, du même coup, la sculpture française va retrouver son berceau égaré.

« La seconde partie de notre mémoire, peu susceptible d'un extrait, renferme des idées neuves, que j'ai soumises à l'homme de France le plus capable de les apprécier, le citoyen Lenoir, administrateur du Musée français à Paris. Ces idées, relatives à l'état de la sculpture en France, nous sont venues dans le cours des recherches que nous avons faites sur Germain Pilon, qu'il nous avait prié instamment de lui faire connoître. Nous les avons soumises à sa décision et à ses lumières, comme nous les soumettons aux vôtres. Sa réponse, qui nous annonce ce que nous ne demandions pas, l'impression entière de notre mémoire à la suite d'un ouvrage qu'il donne au public (2), intéresse certainement moins l'amour-propre qu'inspire naturellement une découverte, et nous touche moins enfin que l'avantage réel et l'honneur qui en résulte pour le département de la Sarthe, d'avoir été le berceau de la sculpture française.

« A la renaissance des arts sous François Ier, la sculpture bannit les ridicules extravagances du goût gothique, ses lignes droites, ses angles aigus, ses écritaux *qui sortaient de la bouche de figures* sans grâces, sans mouvement, sans aucune ressemblance, et inventa ou copia les beautés simples et sublimes de l'antique. Les Primatice et les Gougeon à Paris, les Germain Pilon au Mans, et ensuite dans la capitale, les Dominique et les Gentil à Troyes, se distinguèrent dans cette carrière. Mais si, trente à trente-cinq ans avant cette époque marquante dans les fastes des arts, on a fait dans le coin d'une province une quinzaine de statues qui expriment les proportions, les attitudes et les contours de la belle nature, à qui sera due la priorité d'invention ? Ce coin de pays ne pourra-t-il être regardé comme le berceau de la sculpture françoise ? Eh bien ! c'est dans notre département qu'on trouve ces belles statues faites en 1496. C'est encore Soulême qui renferme ce trésor. »

Ici l'auteur cite Ménage pour confirmer la date de 1496 et rappelle ce qu'il a établi dans son mémoire, que le père de Germain Pilon était sculpteur et qu'il habitait Loué, à quelques lieues de Solesmes. Il continue : « Alors, un sculpteur de village, sans autre modèle que la nature, sans autre maître que son génie, dans un temps où les lumières

(1) Renouard a publié des *Essais historiques et littéraires sur la ci-devant province du Maine, divisés par époques*, en 2 vol. in-12, de 391, 376 p., le Mans, Fleuriot, 1811. Voici la longue énumération de qualités qui accompagne son nom : bibliothécaire du département de la Sarthe, membre de la Société libre des arts du Mans ; membre correspondant de l'Académie celtique de Paris ; de la Société libre des sciences, arts, commerce, industrie, séant à Valenciennes ; de la Société d'agriculture, industrie & commerce du département de la Mayenne. — La préface de son livre ne manque pas d'entrain ; on y trouve une belle pensée, dite à la mode d'alors : *« Le burin de l'histoire est moins dans la tête d'un homme d'esprit, que dans le cœur véridique d'un homme de bien. »*

(2) Lenoir, *Musée des monuments français*, t. III, p. 102.

de la Grèce et de l'Italie n'avaient pas encore pénétré en France, un sculpteur de village, dis-je, par un effort générateur vers le beau, auroit été dans notre pays le fondateur de la sculpture française. Cette supposition, flatteuse et honorable pour le département de la Sarthe, n'est certainement pas gratuite. C'est à l'école du sculpteur de Loué que son fils, Germain Pilon, puisa avec le lait, pour ainsi dire, les vrais principes de la sculpture, ignorés en France jusqu'à cette époque. C'est par les leçons paternelles, par les modèles et les exemples domestiques qu'il se forma successivement à cet art sublime qui n'est autre chose que l'imitation de la belle nature. Les statues de Soulesmes, uniques alors pour la correction du dessin et la beauté des formes, furent pour lui, comme pour ses contemporains, des prototypes qui leur inspirèrent le goût du beau, la délicatesse des contours, la *richesse des attitudes* et les ondulations des draperies. Notre ville était trop près de ce foyer de lumières pour ne pas en ressentir les influences. Plusieurs artistes, électrisés, embrasés par *le feu du génie du père de Germain Pilon*, enrichirent notre département par leurs chefs-d'œuvre, comme ils l'ont honoré par leur naissance. Ombres plaintives de nos artistes, qui errez sur les débris de vos ouvrages, et sur tous les lieux qu'ils ont jadis embellis, il me semble entendre vos justes gémissements. Les barbares ! ils ont détruit en un instant le fruit de vos longs travaux, que le temps aurait respectés. Dignes enfans d'Ariman, en dévastant vos ouvrages, ils ont cru faire disparoître jusqu'à votre nom. Mais il sort triomphant des ruines sous lesquelles leur haine pour les arts et les artistes avoient essaié de l'ensevelir. Ce nom survit, et ils ne sont plus... Ce nom sera un sujet d'émulation pour ces jeunes artistes qui vont se former dans le silence et à l'ombre de la paix, sous les regards bienfaisans du génie tutélaire de la France, et de celui qui la représente dans ce département (1). »

Le citoyen Renouard, on le voit, maniait la prosopopée tout comme l'encensoir. Au demeurant, son idée, qui n'était pas neuve, n'était pas si mauvaise, de chercher dans le pays les auteurs de ces monuments très français. Idylle pour idylle, mieux vaut avoir imaginé Germain Pilon suçant, « avec le lait, les principes de la sculpture », s'électrisant au « feu du génie paternel » et se formant par « les modèles et les exemples domestiques », que Frans Floris, le dévergondé qu'on connaît, « puisant dans le charme de la nature et la paix de la famille », comme « sous un toit hospitalier où tout exprime l'union, l'innocence et le bonheur », un art vraiment chrétien où « le ciel et la terre se reflètent comme dans les eaux pures d'un lac tranquille (2) ». — Mais ce qui appartient en propre au citoyen Renouard, parmi tout son fatras déclamatoire, c'est d'avoir signalé le premier, qu'il en eût ou non conscience, le véritable intérêt du Sépulcre de Notre-Seigneur, comme monument de transition. Sa genèse de l'art français est singulièrement écourtée et étroite. Nous ne retiendrons pas comme lui, après lecture de son curieux factum, que la Sarthe a été le berceau de la sculpture française (3), mais que le Maine et les provinces voisines, comme beaucoup d'autres, possédaient des artistes méritants au xve siècle et au xvie, et que les

(1) *Annuaire du Département de la Sarthe pour l'année X^e^ de l'ère française*, calculé sur le méridien du Mans, au Mans, chez Monnoyer, impr. libr., an IX, in-32, 235 p., pages 109 & suiv. Les descriptions, sur lesquelles nous reviendrons, sont dans l'Annuaire de 1815, 230 p. in-32, p. 5 & suiv.

(2) Cartier, *Les Sculptures de Solesmes*, passim.

(3) L'opinion favorable aux deux Pilon père & fils, déjà reçue par M. Lenoir, fit longtemps fortune ailleurs. On la retrouve dans l'ouvrage de M. du Sommerard, *Les Arts au moyen âge*, t. I, p. 264, avec une appréciation juste sur le caractère du monument : « Seul, le monument de Solesmes résume, dans l'étroite enceinte de deux petites chapelles, le départ, la marche & les progrès jusqu'à la perfection de l'art français de transition. » Cf. H. Martin, t. VIII, p. 476.

groupes de Solesmes, œuvre de ces artistes, marquent deux points fort intéressants dans l'histoire artistique de notre pays.

De l'an IX à 1833, il y a un monde, pour ce que Renouard appelle « l'histoire de l'esprit humain », et de Renouard à M. de Cazalès, il y a très loin aussi. Le 21 mars 1833, dom Guéranger, qui venait de racheter, avec l'aide de dom Fonteinne, le vieux prieuré désert, célébrait la première messe conventuelle, en face des Saints de Solesmes, sauvés désormais des dangereux caprices qui en voulaient à leur stabilité. M. E. de Cazalès, alors laïque, assistait à cette cérémonie, qui lui laissa un profond souvenir; il publia, en juillet 1833, sous le titre de *Voyage à Solesmes,* dans la *Revue Européenne* (t. VI, p. 583-595), un article que dom Guéranger avait revu et complété. Il a été reproduit dans les *Mélanges* (t. I, p. 353 et suiv.); analysons brièvement ce qu'il a d'intéressant pour nous. L'importance du Tombeau du Christ comme monument de transition est nettement signalée; on fait remarquer, d'une part, « l'élégance toute fantastique, l'incroyable profusion de ces ornements qui tiennent déjà de l'arabesque dont la Renaissance doit faire un si fréquent usage » (*Mélanges,* p. 355), ce qui ne *peut* s'appliquer qu'aux pilastres du Tombeau; d'autre part, l'empreinte de l'ancien art national sur « toutes ces figures, naïves d'attitude et d'expression, [qui] ont encore quelque chose de la raideur gothique ». (*Ibid.* p. 356.) Ces deux points ont, en effet, une importance qu'on peut déjà saisir. On émet l'opinion, longtemps admise, que la colonnade dont la Pietà est entourée se trouve à la place pour laquelle on l'a faite, étant le commencement inachevé d'un travail de la Renaissance à cet endroit. Pour le groupe de gauche (la Belle Chapelle), l'observation est poussée plus loin; l'influence italienne est nettement définie, mais la vivacité de l'impression fait dépasser la note juste : « On observe dans toutes ces figures le caractère de l'art italien à sa plus belle époque, ce je ne sais quoi de grandiose et de simple qui nous frappe dans Raphaël et son école. » Il est vrai que l'erreur se rectifie par cette autre remarque : « mais l'étude de l'antiquité grecque n'a point encore altéré le type mystique et surnaturel que l'artiste catholique du xve siècle puisait dans sa foi pleine de tendresse et de naïveté. » (*Ibid.* p. 357.) Si l'on avait eu connaissance des termes de comparaison nécessaires, on eût été dès lors sur la voie, car c'est peut-être là un des caractères de la sculpture française en province à cette époque, tandis que les maîtres en vogue à la cour copiaient depuis longtemps déjà les classiques païens ou tout au moins s'inspiraient d'eux. — A part quelques réserves de détail, le groupe de Jésus au milieu des docteurs n'est pas distingué des autres. — Enfin la constatation de l'influence italienne, comme aussi l'étendue et l'inégalité évidente du travail lui-même, conduisent à mitiger l'ancienne tradition locale, qui régnait alors, favorable à Germain Pilon seul, et l'on suppose qu'il fut aidé par des Italiens. « La plus répandue des traditions attribue au célèbre Germain Pilon l'honneur de ces compositions, mais on est forcé de reconnaître dans tout cet ensemble les traces évidentes de plusieurs ciseaux plus ou moins habiles, plus ou moins avancés. Je crois avec tout le monde que Germain Pilon, natif du bourg de Loué, lequel est situé à quatre lieues de Solesmes, a dû de préférence être employé par les moines dans ces vastes travaux; mais je crois aussi qu'il ne faut pas rejeter cette autre tradition qui les attribuerait à trois artistes italiens. » (*Ibid.* p. 360.) Comme on le voit, l'idée d'un atelier n'est pas neuve; il ne manque que des données d'histoire et d'archéologie plus complètes : nous sommes en 1833. L'article de M. de Cazalès est bien écrit; il reste intéressant pour nos statues, même aujourd'hui.

Dès l'année suivante, dom Guéranger commença la série de ses travaux personnels

sur Solesmes par la publication d'une *Notice sur le Prieuré de Solesmes,* in-8°, 30 p., le Mans, Balon, 1834, qui fut réimprimée en 1839 : *Notice sur l'Abbaye de Solesmes,* in-12, 33 p., le Mans, Fleuriot, 1839. L'objet de cette brochure est double : esquisser l'histoire du prieuré érigé peu après en abbaye, et expliquer les deux chapelles. Nous la retrouverons refondue et considérablement développée en 1846. Pour l'instant, l'article de M. de Cazalès, fait d'après les notes de dom Guéranger, nous donne suffisamment les idées du père abbé à cette époque sur les monuments dont il appréciait si bien la signification et la valeur. Elles sont d'ailleurs reproduites en partie dans l'ouvrage suivant.

Dès 1834, peu de mois après sa publication, la première notice de dom Guéranger attirait à Solesmes un visiteur qui publia, lui aussi, ses observations sur nos statues, M. Verger, membre de la Société royale académique de la Loire-Inférieure, de la Société royale des antiquaires de France et de la Morinie, etc. ; elles occupent le VI[e] chapitre (p. 150) de sa *Notice sur Jublains, dans le département de la Mayenne* (1). L'influence du travail précédent s'y fait sentir, il est d'ailleurs cité plus d'une fois ; c'est, en particulier pour la chapelle de gauche, l'explication abrégée de la thèse de dom Bougler, que dom Guéranger a le premier exposée ; c'est aussi son opinion contraire à Germain Pilon, favorable à un atelier d'artistes et d'artistes italiens ; c'est enfin la distinction, qui lui appartient en propre, du groupe de Jésus au milieu des docteurs, où il voit une « scène de mœurs complète et même quelque peu grotesque, à la manière des tableaux de l'école flamande (2) ». Sous cette influence heureuse, la chapelle de droite n'est pas moins bien appréciée ; le caractère de transition est établi, sinon avec la précision des critiques les plus récents, du moins en telle sorte qu'on ne puisse s'y tromper : « Ces personnages rappellent, mais avec un progrès déjà considérable, les statues qui décorent le portail de nos cathédrales du moyen âge, en même temps que l'étude plus soignée des draperies et la recherche plus ou moins heureuse des attitudes annoncent que l'art va commencer une ère nouvelle. » L'importance des deux pilastres est soulignée, bien qu'on ne puisse encore en tirer une conclusion : « Les deux pilastres qui ornent les côtés [du Sépulcre], et surtout les arabesques de ceux-ci annoncent à la fois une légèreté et une facilité d'exécution peu commune. » (*Op. cit.* p. 155.) La statue de la Madeleine est remarquée, ainsi que les deux rinceaux si merveilleusement fouillés qui ornent l'arc surbaissé de la grotte. Enfin, l'auteur met en relief un nouveau caractère, commun aux groupes des deux chapelles ; il nous semble exact et intéressant : « Ce n'est point la statue grecque ou romaine... ce n'est point non plus la statue du moyen âge, raide et disproportionnée... A Solesmes, tous les personnages *sont sur un vrai théâtre, ils agissent, ils parlent, mais ils ne posent pas, ce qui constitue plus particulièrement leur originalité.* » (*Op. cit.* p. 163, 164.) Ne nous arrêtons pas au jugement porté ici sur la statuaire du moyen âge ; elle fut surtout, on le sait, un élément décoratif à l'usage de l'architecture, dont elle dut subir les lignes droites et les intervalles resserrés. Le point intéressant, c'est cette véritable *mise en scène* vivante et simple, souvent naïve, qui rappelle un autre genre de théâtre, celui où se jouaient les mystères, si populaires au XV[e] et même encore au XVI[e] siècle. Cette analogie est-elle spéciale aux monuments de Solesmes ? Non, sans doute ; elle peut s'appliquer plus ou moins aux nombreux groupes du même genre, qu'on éleva justement pendant les XV[e] et XVI[e] siècles. Mais ici elle est plus frappante,

(1) 2[e] édition, Nantes, Mellinet, 1835, in-8° de 200 p. & 8 pl.
(2) Dom Guéranger, cité par l'auteur.





TOMBEAU DU CHRIST

S.t Jean et la Vierge — La Madeleine

à cause de cette succession de tableaux qu'on pourrait appeler, sans chercher loin de la réalité, le mystère du trépassement de Notre-Dame (1). Sans doute aussi, l'analogie est loin de la similitude, mais dans nos tableaux de pierre, comme dans la représentation des mystères au théâtre, c'est le même *moyen* qu'on emploie : la *mise en scène* d'une vérité plus ou moins grossie de légende ; c'est le même but qu'on poursuit : frapper l'esprit populaire et fixer dans les mémoires la vérité dont il s'agit. Je n'entends point dire que telle ait été l'unique pensée qui conduisit Bougler à mettre ce merveilleux ensemble sous les yeux de ses contemporains ; sa dévotion à la Vierge a été le point de départ de son œuvre, il a voulu embellir son église, peut-être laisser de son priorat un monument incomparable : nous croyons tout cela. Mais nous croyons aussi que dom Bougler a spécialement voulu *mettre en scène* cette mort qu'il aimait, cette *thèse,* si l'on veut, que sa dévotion lui avait dictée, pour qu'elle fût comprise de tous, au moins en partie, frappant ainsi l'esprit par les yeux, et qu'elle laissât à ceux qui verraient, profit et souvenir. Il a choisi le moyen populaire qui réussissait partout encore ; il a fixé l'*action* dans la pierre pour que son mystère durât toujours ; il lui fallait des sculpteurs qui pussent comprendre son dessein d'abord, et le traduire avec talent. Or, les maîtres en vogue à la cour vers le milieu du XVIe siècle n'étaient plus des Michel Colombe ; la foi simple et la naïveté un peu populaire, qui prenait encore goût aux mystères, n'étaient pas plus leur fait que celui des Italiens, leurs devanciers dans l'art nouveau ; enfin, leur personnalité assez hautaine n'aurait pas accepté volontiers d'égarer quelques chefs-d'œuvre parmi des statues de valeur secondaire, médiocres même, comme il fallait en prévoir dans des groupes aussi considérables. Ce n'étaient plus des compagnons, mais des élèves, qu'ils avaient autour d'eux. Sur ce sujet, les pages savantes et bien écrites que M. Cartier donnera plus tard seront toujours à lire ; seulement, sa conclusion dépasse les prémisses, lorsque, ayant prouvé, dit-il, que nos maîtres en renom travaillaient seuls ou à peu près (2), il affirme qu'il n'existait plus d'ateliers en France (*op. cit.* p. 93), et qu'il fallait en aller chercher à Anvers. Il y avait encore des ateliers dans les provinces françaises et des maîtres moins renommés sans doute que les pensionnaires des rois, mais capables aussi de faire des œuvres d'art ; et, dans l'histoire de la Renaissance française, leur rôle n'est pas le moins intéressant à étudier. Moins avancés peut-être dans le progrès du jour, ils ont gardé plus longtemps les influences, les traditions et les goûts du terroir. Ceux-là pouvaient comprendre et exécuter les intentions du prieur de Solesmes, mettre sa thèse mariale, son mystère, si l'on veut, à la portée de tous.

(1) Cf. *Recherches sur les mystères qui ont été représentés dans le Maine,* par dom PIOLIN ; *Revue de l'Anjou et du Maine,* t. III, p. 161-182, 228-246, 321-325 ; t. IV, p. 1-18 (1858) ; tiré à part, 74 p. in-8°, Angers, Cosnier & Lachèse, 1859 ; développement d'un mémoire lu le 6 novembre 1857, à la Société d'agriculture, sciences & arts de la Sarthe. — Références bibliographiques, p. 2 du tiré à part. — *Ibidem,* p. 39. En 1556, le 11 & le 12 septembre, trois ans après l'achèvement de la Belle Chapelle, on joue au Mans le *mystère de la Conception de la très sainte Vierge.* En 1539 (septembre), vers le temps où l'œuvre de dom Bougler fut commencée, on joue dans la même ville le *miracle de Théophile* (p. 37). Même mouvement à Laval, aux XVe & XVIe siècles, & jusque dans les petites localités de l'ancien Maine : à Montsûrs, la *Passion,* en 1530 (tout auprès est le Sépulcre de la Chapelle-Rainsouin, daté de 1512) ; à Andouillé, la même année ; à Barbé, en 1534. Selon nous, c'est surtout la chapelle de la Vierge (1553), qui rappellerait le genre des mystères, par la série de ses quatre tableaux vivants, où figurent de si nombreux personnages, qui s'agitent, sans grande recherche d'idéal, mais avec une vivacité très naturelle, sur trois & quatre plans différents. Les Sépulcres du Christ en général, & le nôtre en particulier, ne s'éloignent pas si hardiment des données communes de la statuaire. Il n'y a que sept ou huit personnages, disposés sur un ou deux plans ; l'action est moins multiple, moins vive ; c'est un groupe simple, sans superfétations légendaires, tel que la donnée exacte de l'Évangile a pu le faire concevoir. Si le *poème* de dom Bougler nous a fait penser spontanément aux *mystères,* nous devons dire que, dès 1869, M. H. Chardon avait eu la même pensée pour le Sépulcre du Christ ; on lira avec grand intérêt les pages qu'il a écrites sur ce sujet dans *Le Sépulcre de la Cathédrale du Mans, etc.,* le Mans, Monnoyer, 1869, in-8° de 35 p., p. 2-4 du tiré à part.

(2) *Les Sculptures de Solesmes,* p. 81.

Les textes de la thèse étaient trop savants pour le vulgaire ; sous l'inspiration discutable du théologien, nos artistes les ont mis en tableaux.

On pardonnera la digression que nous venons de faire, si l'on admet comme nous que tout cela devait sortir tôt ou tard de cette juste remarque, faite en 1834, que la *mise en scène* simple et parfois naïve, la représentation par *tableaux* animés, comme sur le théâtre populaire, où les mystères se jouaient, sont une note caractérisque des groupes de Solesmes. Et il faut bien que cette note soit réelle, car, sous un aspect un peu différent, elle frappe d'autres critiques, et en particulier celui dont nous avons maintenant à analyser le travail.

Nous ne nous arrêterons pas à un article publié en 1835 dans une Revue parisienne, et reproduit plus tard par la Semaine religieuse du Mans, sous ce titre : *Solesmes en 1835.* (*Semaine du fidèle,* 1874, 11 avril, p. 471, et 25 avril, p. 512.) Agréablement écrit, il cite de nombreux extraits de la première *Notice sur le prieuré de Solesmes;* on y retrouve aussi l'opinion, alors admise à Solesmes, que le Joseph d'Arimathie était un portrait de René II de Lorraine, petit-fils, par sa mère Yolande, du bon roi René (p. 476). L'auteur de cet article est M. le baron de Mengin-Fondragon.

En 1836, Prosper Mérimée publia ses *Notes d'un voyage dans l'ouest de la France,* Paris, Fournier, in-8° ; le 22 novembre de la même année, les pages relatives à nos statues (*op. cit.* p. 63) furent données à part dans l'*Univers,* sous ce titre : *Variétés. Les Sculptures de Solesmes.* Il y a dans ce travail plus d'une remarque intéressante ; c'est à lui que nous en voulions venir. Voici l'observation qui confirme, selon nous, ce caractère général de *mise en scène par tableaux,* qui plaît aux uns, déplaît aux autres, *surtout* dans la chapelle de gauche, caractère, en tout cas, assez particulier pour que, favorablement ou non, tout le monde le saisisse, en se rendant compte plus ou moins qu'il y a là quelque chose d'insolite, qu'on ne retrouve pas dans les œuvres plus affinées des maîtres en renom, les classiques du temps. « En général, la disposition de ces groupes de statues n'est que médiocrement pittoresque, et le système de réunir des statues pour en faire une composition ne me paraît pas heureux en lui-même. Des figures de ronde-bosse, placées les unes à côté des autres, nous rappellent involontairement les personnages de cire que nous avons vus dans notre enfance sur les boulevards ; et comme il semble qu'on ait eu la prétention de nous faire illusion, nous nous y laissons entraîner plus difficilement. L'illusion, d'ailleurs, n'est pas le premier but de l'art : avant de tromper, il doit plaire. Dans toute œuvre d'art, l'artiste demande au spectateur d'entrer dans une certaine convention, de juger son travail d'après une certaine loi ; mais ici, il n'en est pas de même. On s'approche tellement de la nature, qu'on ne juge l'artiste qu'en comparant son ouvrage avec elle, et quand on a reconnu sans peine que ces figures blanches ne sont point animées, on ne les examine plus comme des objets d'art. » Le sentiment religieux qui règne dans ces tableaux, non de cire mais de pierre, et qui reste leur note la mieux rendue, n'a pas été perçu par le critique, peu disposé d'ailleurs à le comprendre, et cette lacune, sans doute, le rend injuste pour plusieurs de ces statues qui sont bien des œuvres d'art, comme la Vierge au tombeau et le portrait de Jean Bougler, dans la scène de l'ensevelissement, le moine qu'on nomme Michel Bureau, et « le divin Hiérothée » dans celle de la pâmoison. Il n'en est pas moins curieux de retrouver sous une autre forme l'impression déjà exprimée sur le genre spécial de la composition. Avec le temps, elle eût probablement conduit à une solution plus approchée ceux qui ont voulu nommer les auteurs de la Belle Chapelle ; nous verrons bientôt qu'elle est devenue,

au contraire, une source d'erreur, le jour où cette *mise en scène,* si facilement explicable par les usages du temps, a fait penser à l'intervention d'un peintre qui aurait *composé* ces scènes, comme on compose un *tableau,* non plus vivant, mais peint, avec l'illusion des mouvements multiples et des plans.

Une autre observation intéressante de M. Mérimée porte sur le caractère de transition particulier au cadre *architectural* de la même chapelle de gauche. « On remarquera que presque tous les motifs de décoration sont empruntés au style gothique, bien que tous les détails appartiennent à celui de la Renaissance. Ainsi on y voit des dais, des clefs pendantes, des consoles en cône renversé; mais au lieu d'ogives, de pinacles, de crochets à feuillage tourmenté, ces parties offrent les formes régulières des ordres antiques. » Nous croyons, en effet, que les dais ou lanternons, les pendentifs, qui abondent ici comme à la Ferté-Bernard, sortent des données classiques de la Renaissance italienne, et sont comme un souvenir transformé du xve siècle français. On les trouve partout où la Renaissance française a posé sa main.

Ces deux remarques sont de beaucoup les plus intéressantes du travail de M. Mérimée. La variété de l'ornement dans la chapelle de gauche, les deux rinceaux sculptés « avec une inconcevable adresse » au-dessus du Tombeau, dans la chapelle de droite, l'intérêt des costumes dans ce même groupe, sont justement signalés. Quant au groupe de Jésus au milieu des docteurs, les traits qui le distinguent des autres s'accentuent de plus en plus, et voici comment : « Un second groupe, qui représente Jésus disputant avec les docteurs, ne peut assurément être l'ouvrage d'un maître italien. A ces grosses figures courtes et joufflues, espèces de caricatures assez plaisantes, je croirais voir une réunion de buveurs flamands. Leurs costumes sont ceux que l'on voit dans les tableaux des anciens peintres de la Flandre, et je ne doute pas qu'un artiste de ce pays ne soit l'auteur de cette composition, de tout point inférieure aux trois autres. Parmi les docteurs, il en est un dont le visage large et carré rappelle les traits bien connus de Luther. Est-ce au hasard qu'il faut attribuer cette ressemblance, ou bien y a-t-il là une intention satirique contre le fondateur de la Réforme ? » L'intention satirique n'a rien d'invraisemblable pour qui connaît cette époque et les représentations populaires, dont nous ne voulons pas trop parler. D'ailleurs cette scène fut probablement composée peu après l'expédition des protestants contre Solesmes et leur départ du pays.

L'année 1837 nous donne un nouvel ouvrage : *Voyage à Solesmes,* par M. Jacques Edom, inspecteur de l'Académie de Caen, membre du conseil de la Société pour la conservation des monuments historiques de France. Il parut d'abord dans le *Bulletin Monumental,* t. III, 1837, p. 399-419; puis dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences, arts et belles-lettres de Caen* (1). Par une idée rajeunissante, l'auteur met sur les lèvres d'un novice qu'il vient visiter, le premier opuscule de dom Guéranger (1834). Notons une appréciation fort juste : « Vraiment national, ce monument appartient à une époque où l'art français ne s'était point encore avisé d'aller demander à d'autres mœurs et à d'autres croyances les *types* qu'il voulait immortaliser. » J'ai souligné le mot *types,* parce que, si ce jugement est vrai de la statuaire, il ne le serait plus de l'ornement. Au reste, on retrouve tout au long, dans cet opuscule, les opinions que dom Guéranger émettait à cette époque sur nos statues; nous les connaissons assez maintenant par leur influence manifeste sur les contemporains. —

(1) Tiré à part, Caen, 1840, in-8°, p. 137. Cité dans la *Semaine du Fidèle* du Mans, 9 avril 1870.

Quand on lira cette brochure, on y verra, non sans plaisir, que le père abbé se proposait de faire une « restauration importante, dans le style du siècle auquel appartenait le monument » (p. 414), restauration dont l'objet devait être la statue et la chapelle de Geoffroy de Sablé.

En 1838, M. Allou donna un bon article sur les statues de Solesmes, dans les *Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France* (1).

Après quoi, nous retrouvons dom Guéranger formulant à nouveau le résultat de ses précédentes recherches, et donnant coup sur coup, en 1845, sa *Description de l'église abbatiale de Solesmes et Explication des monuments qu'elle renferme* (2), et en 1846, l'*Essai historique sur l'abbaye de Solesmes, suivi de la Description de l'église abbatiale, avec l'explication des monuments qu'elle renferme* (3). C'est la seconde partie de ce travail, *Description* et *Explication*, que nous reproduisons en tête de l'étude consacrée à chacune des deux chapelles. Arrêtons-nous un instant à résumer les points principaux désormais mis en lumière. Nous jugerons mieux ainsi la place qui revient à la *Description* de dom Guéranger dans l'étude des Saints de Solesmes, place un peu trop oubliée depuis 1846, et pourtant utile à maintenir, après qu'une critique trop hardie s'est égarée si loin, pour n'avoir pas établi ses efforts sur les bases élevées jusqu'à fleur de sol par les travaux précédents.

Ce qui appartient en propre à dom Guéranger, ce qu'il a le plus amplement développé dans ses pages si sobres d'ailleurs, c'est l'explication lucide et abordable pour tous de la thèse mariale de dom Bougler. Ce soin revenait de droit à l'abbé de Solesmes, qui avait tout d'abord pris pour armoiries la rose entourée de douze étoiles, et qui finit par être l'un des docteurs de l'Immaculée Conception. En dehors de toute question d'esthétique, cette thèse est la raison d'être des tableaux de pierre et de leur curieuse composition, qui leur donne une place à part dans la statuaire contemporaine. Les conclusions éloignées qui résultent de ce caractère essentiel ne sont pas et ne peuvent encore être tirées, mais le principe est posé.

A quel point du mouvement artistique des xve et xvie siècles chacun des deux monuments se place-t-il ? L'auteur de la *Description* l'a encore nettement pressenti, s'il n'a pu le définir avec une précision dont les éléments faisaient défaut alors. Pour la chapelle de droite : « Rien ici qui ressente l'inspiration profane de l'antique. L'artiste n'a pris qu'en lui-même, dans les mœurs et dans les croyances de son temps, le type qu'il a réalisé. » Les statuaires français, depuis le xiiie siècle, avaient commencé d'imiter ce qu'ils voyaient autour d'eux ; à la fin du xve siècle, qui est aussi la fin de l'art vraiment national, ils réussissaient avec plus ou moins de noblesse, suivant le genre de leur talent, le type inspiré d'après nature ; Michel Colombe excellait dans cette manière ; l'artiste qui a sculpté les saintes femmes, Joseph d'Arimathie et la Madeleine y excellait aussi. Nous avonc donc bien ici les deux principaux caractères de la statuaire française à la fin du xve siècle, d'après notre Tombeau du Christ : tendance marquée, souvent heureuse, à imiter la nature, en s'inspirant de la foi. — La dernière note de la *Description* est moins complètement exacte, parce que, du faire particulier qu'on a remarqué dans les deux pilastres, on ne savait encore quelle conclusion tirer : « ... C'est l'art catholique développé, mais réduit encore à ses seules

(1) Tome XII, p. 177. Sa publication est signalée dans les *Annales de Philosophie* de Bonnetty, t. XVI, 1838, p. 308, 309.
(2) Le Mans, Fleuriot, in-8°, 31 p.
(3) Le Mans, Fleuriot, in-8°, 131 p.


ΤΟΝ ΘΕΟΝ ΛΟΓΟΝ
ΘΕΑϹΘΕ
ΧΡΥϹΩ ΤΗΝ ΘΕΟΓΛΥΠΤΟΝ
ΠΕΤΡΑΝ
ΕΝ Η ΒΕΒΗΚΩϹ
ΟΥ ΚΛΟΝΟΥΜΑΙ

Sᵀ PIERRE

forces, et produisant de lui-même ... » Parmi les monuments de cette époque de transition, le Sépulcre du Christ est l'un des plus curieux, sans doute par cela même qu'il ne présente qu'une trace relativement peu considérable mais très nette de l'art nouveau; et c'est sur les deux pilastres qu'on voit le mieux aujourd'hui l'empreinte de cet art étranger dont nos sculpteurs français recherchaient l'alliance, moins par conviction peut-être, que pour plaire au roi Charles VIII.

Sur la chapelle de gauche, dont il a exposé le mystère, dom Guéranger a écrit : « On y voit... l'art catholique en progrès vers l'esthétique, sans avoir rien perdu encore de cette fleur des traditions mystiques qui décoraient si richement les portiques de nos vieilles cathédrales. Ce jugement, sans doute, ne saurait s'appliquer dans son entier à tous les détails d'ornementation jetés avec tant de luxe sur les arceaux, les pilastres et les rinceaux. Presque constamment les habitudes mythologiques s'y montrent dans toute leur nudité profane, comme pour signaler l'envahissement prochain de la forme sur l'esprit ; réaction immense et qui peut-être n'a pas encore atteint sa dernière période. » En d'autres termes : les auteurs de la Belle Chapelle tiennent à la Renaissance surtout par l'ornementation profane, qu'ils connaissent à fond ; mais ils retardent sur le progrès naturaliste du jour, ils tiennent encore à l'ancienne école par leur sens chrétien et par les traditions qu'ils ont gardées de ces enseignements populaires que les siècles précédents sculptaient aux voussures et aux tympans des portes de nos cathédrales. Je crois cette traduction exacte ; le texte l'est aussi. Qu'on fasse observer, si l'on veut, qu'en 1553 l'art s'était bien éloigné des portails de cathédrales : cela est vrai. Mais il y avait encore des centres moins lancés que la cour, où l'on ne cessait pas d'apprécier les traditions de l'enseignement populaire par l'art chrétien. Au fond la tradition était la même, ou à peu près. Le caractère religieux et traditionnel attribué ici à la chapelle de la Vierge nous semble donc garder son exactitude ; on en pénètre mieux la portée critique, si on veut bien se reporter à ce qui est dit des chefs-d'œuvre auxquels Germain Pilon travaillait alors « dans la capitale... et qui présentent un caractère tout aussi *classique* que la statuaire de Solesmes l'est peu ». Les statues de la Belle Chapelle n'ont rien de classique ; elles sont loin des œuvres des maîtres contemporains, plus loin encore peut-être de la noblesse qui distingue le Tombeau du Christ.

C'est à cause de cette opposition, d'ailleurs évidente, que dom Guéranger, le premier, a écarté de la Belle Chapelle le nom de Germain Pilon, que l'ancienne opinion locale croyait y lire. Nous reviendrons plus loin sur ce sujet, qui sort de la présente analyse. Comment le père abbé, qui avait posé des principes si féconds pour la critique, a-t-il fini par conclure à des artistes italiens ? Il est facile de le comprendre. L'influence italienne, qu'on ne saurait contester surtout dans l'ornementation de cette chapelle, venait d'être mise en relief par lui, dans les brochures précédentes. N'y avait-il qu'influence, ou bien avait-on sous les yeux l'œuvre d'une main vraiment italienne ? Tel était le point délicat à éclaircir, et la comparaison faisait un peu défaut. Dom Guéranger n'avait eu jusque-là, sur la tradition des Mauristes, que le témoignage oral de M. Lefebvre, curé de Solesmes dès 1770, mort seulement en 1819. Ayant mis la main, justement vers cette époque, sur la Notice du *Monasticon, Sancti Petri Solemensis Cella* (ms C), il profita de cette heureuse rencontre pour développer son premier travail et publier l'*Essai historique*, suivi de la *Description*, en 1846. Cette notice manuscrite apportait à la thèse italienne une confirmation explicite, que le père abbé pouvait croire recevable, et qui se fortifiait d'elle-même par

ce que nous savons de la faveur que François Ier, Henri II et François II accordèrent aux artistes italiens. La thèse italienne prévalut dans sa pensée, surtout en face d'une thèse allemande qu'on lui opposait ; cependant il ne l'a formulée qu'avec une sage réserve, on a pu s'en convaincre plus haut (1). Reconnaître que le sentiment chrétien *en 1553* était un caractère marquant de la Belle Chapelle et admettre que des Italiens pussent en être les auteurs, c'était bien une contradiction, sans doute ; mais, ne l'oublions pas, si l'on peut toujours sans peine faire des critiques après coup, il est beaucoup plus difficile à ceux qui ouvrent la voie de ne se tromper nulle part. Au demeurant, même sur cette question des artistes, si l'on s'était toujours tenu à la donnée italienne de dom Guéranger et qu'on eût creusé dans ce sens, on n'aurait pas manqué de s'apercevoir plus vite que l'art italien, dont l'influence domine dans la Belle Chapelle, n'y est point rendu à l'italienne mais à la française. De même, en s'en tenant aux autres données du même auteur, on aurait compris plus vite qu'il fallait penser à un atelier (2), et à un atelier provincial, ce qui paraît être la solution la plus approchée de la vérité.

Tels sont les points majeurs que l'analyse doit retenir dans la *Description* de dom Guéranger. D'autres, moins importants, méritent cependant d'être relevés. Par exemple, une appréciation enfin clairvoyante sur la colonnade renaissance si bizarrement placée au-dessus de la Pietà, dans la chapelle du xve siècle. L'auteur croit encore qu'elle a pu être posée là comme le commencement d'une œuvre inachevée, mais il est frappé des indices qui rapportent ce monument à la chapelle de la Vierge : « il appartient à l'ensemble des sujets qui décorent la chapelle de gauche » ; il est un « hors d'œuvre » à cette place ; la destruction de la cinquième colonne, celle qui était au milieu, a dû être contemporaine du badigeonnage des Mauristes. C'est toucher de près la vérité.

A noter aussi l'appréciation sur le groupe de Jésus au milieu des docteurs. La verve un peu caustique qu'on y remarque intéressait dom Guéranger, qui s'en égayait volontiers avec sa spirituelle et aimable simplicité, de même qu'il s'était épris du sentiment naïf, non de la forme très incorrecte, que l'artiste a voulu donner à la sainte Vierge et à saint Joseph. Si cette double impression l'a rendu trop indulgent pour ce groupe, elle nous a valu une charmante description. Quoi qu'il en soit, cette scène est désormais distinguée des autres au point de vue de la critique, et l'auteur l'attribue, non sans réserve, à des artistes allemands. (*Essai*, p. 49.) Touchant le portrait de Luther, il cite l'opinion favorable de M. Ch. Le Normant, qui confirme ainsi celle de M. Mérimée.

(1) « Des circonstances particulières, ignorées aujourd'hui, auront *peut-être* conduit dans le Maine... » &c. — « ... Nous avons raconté les *traditions merveilleuses* qui attribuent à des Italiens... »

(2) « N'avons-nous pas été à même de découvrir, dans ces œuvres si variées, les traces de plusieurs ciseaux d'habileté inégale ? Beaucoup de statues sont faibles, quelques-unes mauvaises... »

CHAPITRE III

RECHERCHES ET SYSTÈMES.
ÉVOLUTIONS SUCCESSIVES DEPUIS DOM GUÉRANGER (1846).

Tel était l'état de la question en 1846. Ces débuts préparaient des conclusions heureuses; plusieurs des travaux qui suivirent apportèrent d'intéressantes découvertes, des rapprochements d'où la lumière pouvait jaillir; d'autres prirent le change et entraînèrent dans une voie mal préparée, bien loin du point de départ.

Le premier écrit que nous connaissions, dans cette seconde période, est un article signé Textoris et intitulé *Souvenirs d'une visite à l'abbaye de Solesmes en janvier 1851;* il parut dans les *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers* (1). L'auteur rapporte l'opinion de M. Moindron, « qui est d'une grande autorité », dit-il, et ce critique attribue le Tombeau du Christ à *Michel Colombe* (p. 117). C'est la première fois, à notre connaissance, que ce nom est prononcé.

Beaucoup plus explicite est la notice que dom Piolin fournit peu après pour l'ouvrage de M. le baron de Wismes, *Le Maine et l'Anjou* (2). Dom Piolin nomme aussi Michel Colombe comme pouvant être l'auteur du Sépulcre du Christ, et il donne ses raisons. C'est par le système de comparaison, appliqué déjà avec succès par dom Guéranger aux œuvres de Germain Pilon, que dom Piolin en vint à cette conjecture, poussée plus loin depuis. Voici comment il s'exprime à ce sujet : « Il est certain qu'à [cette] époque une foule d'artistes d'un rare mérite étaient répandus dans toute la France; on en trouvait surtout une pléiade nombreuse à Tours, à Blois, et en général sur les bords de la Loire, depuis Blois jusqu'à Nantes. Cette circonstance a donné lieu de penser que les statues du Tombeau du Christ ont été exécutées dans quelque atelier de ces maîtres, à Tours peut-être, et par la main de Michel Colomb. Il faut convenir qu'elles accusent un ciseau frère de celui qui a sculpté le magnifique tombeau de François II, duc de Bretagne, dans la cathédrale de Nantes, et le mausolée de Philibert de Savoie dans l'église de Notre-Dame de Brou. Nous admettrions donc volontiers que notre célèbre statue de la Madeleine est due au ciseau de Michel

(1) Tome VIII (II de la 2e série), 1851, p. 111.
(2) 2 vol. in-fol. avec planches; Nantes, Vincent Forest & Grimaud; Paris, Bry; 1854-1855; 8 p. & 2 planches.

Colomb, ainsi que quelques-unes des statues qui l'accompagnent; mais nous avons peine à croire que ce groupe ait été sculpté loin de Solesmes. » (*Op. cit.* p. 6.) Sur ce dernier point, l'opinion de l'auteur aurait été certainement modifiée s'il avait pu connaître dès lors quelques pièces relatives aux maîtres tourangeaux, qui furent publiées de quinze à vingt ans plus tard (1). De même, on n'avait pas encore précisé comme aujourd'hui la part que Michel Colombe prit au monument de Brou, part en réalité bien peu considérable, au moins quant à l'exécution. Néanmoins, le nom du maître est prononcé, avec plus d'insistance; la comparaison reste ouverte entre son œuvre authentique de la cathédrale de Nantes et le Tombeau du Christ à Solesmes, comparaison sur laquelle nous aurons à revenir.

Notons maintenant les observations les plus importantes qui sont consignées dans la Notice de dom Piolin. L'auteur mentionne (p. 3) les Sépulcres du Christ existant en différents lieux : « la cathédrale de Moulins, [les églises] de Saint-Nicolas et de Saint-Pantaléon à Troyes, de Fécamp, de Montargis, de Chaumont, de Saint-Mihiel, de Notre-Dame de Sissy (Aisne, canton de Ribemont) »; enfin, plus près de Solesmes, ceux de la cathédrale du Mans et de Maroiles-les-Brault. C'est une note et non pas une liste, car celle-ci serait très longue; les Sépulcres de France exigeraient une étude développée, où les critiques et les historiens de l'art trouveraient certainement de nombreuses et intéressantes indications. — A noter encore les explications très naturelles que l'auteur propose d'une particularité à laquelle nous verrons donner plus tard un sens tout autre et beaucoup moins certain : la disproportion de taille entre les deux personnages qui soutiennent le corps du Christ, et les autres qu'on a faits beaucoup moins grands. La cause en est, sans doute, soit dans l'effet de perspective qu'on a cherché, soit dans l'intention symbolique de représenter plus grands que nature ceux qui devaient porter le corps d'un Dieu. L'explication semble bonne; en tous cas, le fait, facile à constater, qu'il en est ainsi dans un très grand nombre de Sépulcres, paraît prouver suffisamment qu'il y a là comme une donnée conventionnelle et générale, dont l'application ici ou là ne saurait être un indice particulier.

Deux ans après, le même auteur publia, dans la *Revue de l'Anjou et du Maine*, t. I, p. 302-306 (1857), la charte de Jean d'Armagnac, duc de Nemours, en faveur du prieuré de Solesmes (2 juin 1497), d'après l'original sur parchemin conservé aux archives de l'abbaye sous la cote XV[e] S. 189 (2). Cette pièce montre les bonnes relations qui existaient entre le seigneur de Sablé, Jean d'Armagnac, fort bien en cour auprès du roi Charles VIII, et les moines de Solesmes, au moment où l'on finissait le Sépulcre du Christ. C'est là un fait dont l'intérêt n'a échappé à personne; dom Guéranger l'avait signalé dans son *Essai historique* (p. 41), et il en concluait déjà, quoique avec une très grande réserve, que Joseph d'Arimathie pouvait bien être un portrait de ce Jean d'Armagnac, bienfaiteur insigne du prieuré. M. Cartier poussera plus loin dans cette voie; l'histoire de Jean d'Armagnac et de ses relations avec Solesmes lui fournira la plus intéressante et surtout la plus sérieuse partie de son travail. Analysée par dom Guéranger en 1846, la charte de 1497 avait été donnée une première fois par dom Piolin, en 1854-1855, dans sa Notice pour *le Maine et l'Anjou* (p. 2, note 3); elle figure encore aux pièces justificatives du tome V de son *Histoire de l'Église du Mans*, sous le n° XIV; elle a été réimprimée dans le *Cartulaire*, en 1881 (p. 376).

(1) Par exemple, le marché passé par Jehan Juste, le 18 janvier 1530, pour le charroi jusqu'à Saint-Denis du tombeau de Louis XII & d'Anne de Bretagne, qu'il avait exécuté à Tours. (D[r] GIRAUDET, *Nouveaux Documents sur Jehan Juste et Michel Colombe*, dans le *Bulletin Monumental*, t. XLIII, 1877, p. 63-78.)

(2) L'article a été tiré à part, in-8° de 4 p., Angers, Cosnier & Lachèse, 1857.

Pl. XII bis



TOMBEAU DE FRANÇOIS II DE BRETAGNE

par Michel Colombe

Avec l'*Histoire de l'Église du Mans* (1), c'est encore dom Piolin qui nous ramène aux statues de Solesmes. En 1861, les mss A et D ne sont pas encore mis à profit, car nous retrouvons Philippe Moreau de Saint-Hilaire désigné, au lieu de dom Cheminart, comme ayant fait faire le Sépulcre du Christ. (*Op. cit.* p. 137 et 223.) L'auteur donne en quelques pages (223-226) une brève description, tirée de sa Notice de 1853-1855 et de l'*Essai historique* de dom Guéranger; il se range à l'opinion que Jean d'Armagnac, bienfaiteur du prieuré, est représenté par le personnage de Joseph d'Arimathie (p. 224); au sujet de la chapelle de gauche, une note importante vient s'ajouter aux données acquises jusqu'à présent. Après avoir écarté le récit fantaisiste de Gilles Négrier de la Crochardière (ms du Mans n° 351), d'après lequel dom Bougler « aurait lui-même manié le ciseau et activement travaillé à l'exécution de Solesmes »; après avoir aussi rejeté la tradition favorable à Germain Pilon, pour des raisons qu'on trouve exposées plus loin (p. 624), l'auteur ajoute (p. 225, note 2) : « Toutefois, nous pensons que les Saints de Solesmes ont été exécutés par des artistes du pays, libres des influences de la cour et de la capitale. »

Nous avons rapproché à dessein l'*Histoire de l'Église du Mans* (t. V, 1861) des deux précédents opuscules publiés par dom Piolin sur les statues de Solesmes (1854-1855 et 1857), afin de mieux établir la place qui lui revient dans ces recherches. Nous ne devons pas oublier qu'entre ces deux dates, un article fort intéressant avait déjà ouvert la voie à l'hypothèse d'un atelier provincial. En 1858, la *Revue universelle des Arts*, t. VIII, p. 213, donna sous ce titre, *L'Abbaye de Solesmes*, quelques pages signées F. de Fontaine, où l'on trouve, avec des inexactitudes notables, une appréciation juste et bien dite, le rapide croquis d'un artiste, dont le coup d'œil exercé devance peut-être cette fois le patient travail des chercheurs. Les inexactitudes, on peut les signaler sans diminuer le mérite, on les oubliera vite en face des observations clairvoyantes présentées sans une forme qui plaît. L'auteur a vu du roman dans la façade de l'église (p. 213), où il n'y a que l'arc tiers-point du XIVe siècle au plus tôt; la Pietà du XVe siècle, dans la chapelle de droite, lui a semblé un hors d'œuvre « malheureusement ajouté au XVIIIe siècle » (p. 214); il prononce aussi, trop vite peut-être, que les deux groupes du haut, dans la chapelle de gauche, sont postérieurs à ceux du bas, sans se douter des graves difficultés que cette hypothèse rencontre dans l'agencement même de l'ensemble. Cela dit, la critique a tout dit, ou peut s'en faut; il ne reste plus guère qu'à louer. Quand nous en viendrons à étudier nos deux monuments dans leurs détails, on retrouvera avec plaisir, nous en sommes convaincu, l'appréciation finement touchée dont la Vierge au tombeau et la Madeleine sont ici l'objet. Nous n'en sommes qu'aux grandes lignes, à la critique générale; notons donc en passant l'attribution à l'école allemande, hardiment nommée cette fois, du groupe de Jésus au milieu des docteurs (p. 216), et donnons l'attention qu'elles méritent aux conclusions motivées qui font sortir nos statues d'un atelier provincial. « ... Les sculptures de Solesmes n'ont même aucune ressemblance avec la sculpture élégante et fine de Germain Pilon, si ce n'est dans la perfection du travail. Les Saints de Solesmes ont une naïveté religieuse, un calme et une simplicité touchante, que les illustres statuaires de la cour des Valois remplaçaient déjà par d'autres qualités. Le sensualisme de la Renaissance, la liberté des mœurs de l'aristocratie qui entourait François Ier, Henri II, Charles IX, Henri III, la passion de l'art antique et mille influences diverses transformèrent promptement, au centre de la capitale, le caractère

(1) Tome V, in-8° de VIII-741 p., Paris, Vrayet de Surcy, 1861.

de l'ancien art chrétien, dont on sent encore l'inspiration dans les Saints de Solesmes, exécutés dans une retraite isolée, avec la pierre de liais, particulière au pays, et probablement par des artistes du pays.

« Une autre tradition rapporte que des imagiers italiens en voyage se seraient arrêtés à l'abbaye des riches Bénédictins et auraient fait les Saints de Solesmes. Il est singulier que le préjugé des savants et des antiquaires ait presque toujours refusé au génie national et à un travail indigène les beaux ouvrages disséminés sur tant de points de la France. Cette injustice des savants a persévéré presque jusqu'à nos jours et nécessite encore bien des réhabilitations et des recherches. Plusieurs provinces de France ont déjà fait sur elles-mêmes des perquisitions historiques, fécondes en découvertes. La ville de Nantes n'a-t-elle pas vu ressusciter un grand statuaire, Michel Columb, oublié depuis deux siècles, quoiqu'il eût laissé dans la cathédrale un témoignage immortel de son talent? En ce temps d'art et de poésie qu'on appelle la Renaissance, les Michel Columb n'étaient sans doute pas très rares dans les provinces, et l'on n'avait pas la peine d'enlever à leurs chefs-d'œuvre des châteaux royaux les quatre ou cinq grands statuaires de la cour, comme Jean Cousin, Jean Goujon ou Germain Pilon. Ceux-ci d'ailleurs, et les Italiens attirés en France par le cardinal d'Amboise ou par François I[er], n'avaient-ils pas formé des pléiades d'artistes qui répandaient de toutes parts les bonnes traditions? Jean Juste, de Tours, le collaborateur de Paul Ponce à la chapelle sépulcrale de Louis XII, devait aussi avoir exercé beaucoup d'influence dans son pays, assez voisin du Maine. Certaines figures des Saints de Solesmes rappellent un peu son style. Pour ma part, j'aime à croire que les Saints de Solesmes ont été exécutés par d'habiles et naïfs ouvriers, formés peut-être à la grande école, mais attachés aux travaux de leur province. » (p. 217, 218) — On le voit, c'est bien à M. de Fontaine qu'appartient la priorité sur ce terrain (1).

Vers le même temps, des archéologues, aussi ingénieux qu'érudits, s'attachaient déjà aux détails curieux que l'œil ne découvre pas dès l'abord dans une œuvre aussi étendue. En 1856, dans ses *Études sur l'histoire et les monuments du département de la Sarthe* (2), M. Hucher avait consacré quelques pages et une planche aux caractères fleuris qui sont disposés en bordure sur le voile de la Vierge, dans le Sépulcre du Christ. Il croit y lire trois noms : *Fabert, Salmon, Vasordy;* les deux premiers « peuvent appartenir à des familles du pays (*op. cit.* p. 73); le troisième lui paraissait plus suspect et le faisait douter lui-même, quand il découvrit dans l'église de la Suze, à vingt kilomètres de Solesmes, deux inscriptions tumulaires de 1650 et 1651, portant le nom de *Bassourdy*. L'analogie leva ses doutes, dit-il, et il conclut, non sans réserve, que Fabert, Salmon et Vasordy-Bassourdy étaient les noms de trois artistes du pays ayant travaillé aux sculptures de Solesmes. Vraie ou non, cette interprétation mettait bien, elle aussi, sur la voie que nous venons de voir s'élargir, et cela *dès 1856*. C'est ainsi que, placés aux points de vue les plus divers, et sans entente préalable, la plupart des travaux convergeaient vers une solution commune, celle de l'atelier provincial, qui empruntait déjà une grande vraisemblance à cet accord. Nous retrouverons l'interprétation de M. Hucher en face du monument lui-même, et nous ver-

(1) Il y a pourtant quelques réserves à faire dans son appréciation : toutes les statues de 1553 n'ont pas le calme désirable; sans être tourmentées, elles ont parfois des exagérations de vivacité; si elles ont été mises au point sur place, rien ne prouve qu'elles n'aient pas été taillées dans l'atelier; l'atelier provincial qui les a faites était-il du pays? On l'ignore. L'ensemble de cet article reste excellent.

(2) Le Mans, Monnoyer; Paris, Didron, Dumoulin; Oxford, Parker, 1856; in-8° de 276 p. & pl.

rons qu'elle se heurte à une très grande difficulté; et cependant il y a là autre chose qu'une ingénieuse imagination.

Une nouvelle étude de détail qui semble moins heureuse, parce qu'elle a trop négligé, peut-être, les données antérieurement acquises, c'est celle que M. Lachèse consacra, en 1863, au personnage communément nommé Joseph d'Arimathie, qu'il croit être un portrait du bon roi René, mort en 1480. Il est possible qu'on ait admis cette idée à Solesmes dans les premiers jours de la restauration monastique, mais on l'avait abandonnée déjà en 1835, au profit de René II de Lorraine, petit-fils du Bon René, titulaire en droit de la seigneurie de Sablé vers le temps où s'achevait le Tombeau du Christ. Même, depuis 1846, on ne pensait plus qu'à Jean d'Armagnac, titulaire de fait en 1496. Tous les ouvrages analysés jusqu'ici en font foi. L'article de M. Lachèse parut dans les *Mémoires de la Société impériale d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers* (1). Il a pour titre : *Note sur un personnage figurant parmi les statues appelées ordinairement Saints de Solesmes.*

Le 6 juin 1864, le *Moniteur universel* donna, sous cette rubrique : *Variétés. Revue Littéraire. Les Saints de Solesmes,* un article de M. Henri Lavoix (2). L'enthousiasme du visiteur, ami des arts et du moyen âge, y est traduit en fort bons termes. Nous ne pouvons malheureusement nous arrêter qu'aux observations rentrant dans notre sujet. D'après l'opinion encore admise à Solesmes, en l'absence des mss A et D, le sépulcre du Christ est attribué au priorat de Moreau de Saint-Hilaire. — Comme M. Hucher, l'auteur relève l'apparence arabe des caractères tracés sur les bordures des vêtements. — Pour lui, les auteurs prétendus italiens de la chapelle de gauche sont des Allemands. Il faut dire que son appréciation porte principalement sur le groupe de Jésus au milieu des docteurs; et, en cela, elle peut être exacte; mais il l'étend aux autres groupes de la même chapelle. Dans l'un des docteurs échauffés par la dispute, il croit, lui aussi, reconnaître le portrait de Luther. Enfin il dit encore, parlant toujours de la chapelle de gauche : « Certes, ces œuvres, un peu tourmentées, sont loin de la grandeur et de la simplicité du premier groupe que nous avons décrit, mais elles ont aussi leurs beautés. » Rien de plus juste quand il s'agit de comparer l'œuvre du xv[e] siècle à celle du xvi[e], et c'est ce que fait l'auteur. En soi, l'œuvre du xvi[e] siècle est-elle vraiment « tourmentée » ? Il semble que ce serait trop dire et dépasser probablement l'intention de celui qui écrit. Dans les statues de valeur secondaire, il y a des attitudes gauches, des mouvements forcés, des équilibres mal établis; mais ce n'est pas là du *maniérisme,* encore moins de la mièvrerie, encore moins peut-être de l'action violente et de la draperie en coup de vent, comme dans la statuaire qu'on peut appeler tourmentée. C'est moins naïf, c'est aussi beaucoup moins distingué que l'œuvre du xv[e] siècle, mais il y a encore quelque simplicité, surtout dans la composition.

Un autre article de journal, intitulé *L'Abbaye de Solesmes et les restaurations* (*Chronique de l'Ouest,* 30 octobre 1868), est dû à la plume du regretté M. André Joubert. Il attribue la chapelle de gauche à quelqu'un de ces ateliers nomades qui parcouraient les provinces au moyen âge et même au xvi[e] siècle; mais aucune preuve n'est donnée à l'appui de cette supposition. A noter, au sujet de la Madeleine, une idée qui n'est pas sans intérêt. « Il y aurait une curieuse étude à faire sur la manière dont les peintres et les sculpteurs ont compris la Madeleine, depuis les temps primitifs jusqu'aux artistes modernes, et sur la

(1) Nouvelle période, t. VI, 1863, p. 67. Tiré à part, la même année, Angers, Lachèse, 10 p. in-8°.
(2) Reproduit dans le journal sarthois *Le Progrès,* du mercredi 8 juin 1864.

diversité de ces œuvres, trahissant chacune l'esprit des temps et des pays où elles ont été exécutées. » Le fond de cet article est emprunté à l'*Essai historique* et à la *Description* de dom Guéranger; la forme est facile et soutient l'intérêt du lecteur.

Le 14 août 1869, la *Semaine du Fidèle* du Mans (n° 38, p. 895-898), reproduisait un article de la *Semaine religieuse d'Angers* (11 juillet 1869, n° 48, p. 755-758), signé de M. l'abbé Guillotin de Corson, et intitulé *La Mort et le Triomphe de la sainte Vierge, d'après les statues de Solesmes.* C'est un autre abrégé, bien écrit lui aussi, de la *Description* de dom Guéranger, mais sans aucune observation nouvelle.

Au point où nous sommes parvenus de cette longue suite de recherches, il semble que la critique est lasse de son effort prolongé, qu'elle ne se meut plus guère que sur place et qu'elle n'ira pas plus loin.

En résumé, depuis l'*Essai historique,* quels sont les points acquis? Il y en a peu, mais ils sont importants. Le nom de Michel Colombe a été prononcé pour le Sépulcre du Christ; pour l'autre chapelle, tout semble conclure à l'œuvre d'un atelier français et provincial. Cherchant toujours, on a interrogé jusqu'aux détails; ils restent muets ou à peu près; et finalement on en revient au genre des premiers essais, qui n'est pas la critique, à la description. C'est que, pour aller plus loin, de nouveaux éléments sont nécessaires; on a examiné les monuments sous toutes leurs faces, il faudra désormais chercher ailleurs; c'est aux documents qu'on devra s'adresser, ou bien aux monuments similaires du nôtre, et si l'on aligne justement avec les points acquis ceux qu'on ne peut manquer de découvrir, on rajeunira les forces de la critique; l'avenir est à ce procédé.

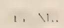
Telle est la nouvelle voie où vont entrer ceux qui prendront maintenant la tête des recherches sur les sculptures de Solesmes. Ils ont pour eux l'avantage d'un terrain bien choisi, et, dès le premier pas, une bonne fortune, rare encore à cette époque, celle de trouver tout près, à pied d'œuvre, et choisis par une main plus sûre que la leur, ces documents dont l'archéologie est devenue insatiable, si nécessaires pour baser solidement la critique d'art. La bonne fortune, c'était le premier ouvrage de M. de Grandmaison sur cette matière jusque-là peu explorée; celui qui prit la tête des recherches et mit à profit la bonne fortune, ce fut M. Cartier. L'ouvrage du premier forme le tome XX des *Mémoires de la Société archéologique de Touraine,* sous ce titre : *Documents inédits sur les arts en Touraine* (1). L'ouvrage du second, *Les Sculptures de Solesmes,* parut dans la *Revue du Monde catholique* en 1874 (2). Les emprunts, d'ailleurs déclarés une fois pour toutes, que le second fit au premier, et les solutions bonnes et mauvaises qu'il formula, se retrouvent plus développés dans son édition de 1877, revue et augmentée. C'est à elle que nous avons hâte d'arriver, en passant plus vite sur deux travaux intermédiaires, dont l'un est moins important et l'autre déjà connu. C'est d'abord un article non signé, de la *Semaine religieuse de Tours* (3), sous ce titre : *Les Sculptures de Solesmes et Michel Colombe.* La première partie seulement du travail de M. Cartier (1874) y est analysée, et comme cette partie est bonne, quoique trop affirmative, on comprend très bien le favorable accueil qui lui est fait. Ce sont ensuite, en 1876, les deux brochures de dom Guépin (4); assurément elles mériteraient ici une

(1) In-8°, Tours, Guillaud-Verger, 1870.

(2) N°s 101, 103, 105, de 1874. Tiré à part, in-8° de 87 p., Bruxelles, imp. A. Vroment.

(3) 23 janvier 1875, p. 663-666.

(4) *Description des deux églises abbatiales de Solesmes,* le Mans, Monnoyer, 1876, in-12 de VII-100 p. — *Solesmes et dom Guéranger,* le Mans, Monnoyer, in-12 de IX-200 p. Ce dernier ouvrage, traduit en allemand sous ce titre : *Das Kloster Solesmes in Frankreich, und D. P. Guéranger,* par Amara Georg Kauffmann, Würzburg, 1877, in-8° de 53 p.



CHAPELLE DE GAUCHE

Vue diagonale

mention spéciale, si nous n'avions rappelé déjà leur intérêt et leurs qualités. L'auteur se permet de contredire, avec la plus grande courtoisie, l'opinion de M. Cartier sur la nef de l'église; la dure réplique qui ne va pas se faire attendre ne tiendra compte ni de la courtoisie du contradicteur, ni des éloges décernés au « de Rossi » de Solesmes, ni même de l'enthousiasme hâtif, très partagé et très explicable alors, avec lequel sont homologuées toutes les décisions du critique, y compris la thèse nouvelle des artistes flamands. Ces décisions et cette thèse avaient donc partie gagnée, du moins pour beaucoup d'excellents esprits, quand elles s'affirmèrent plus explicitement encore dans la brochure de 1877, *Les Sculptures de Solesmes*, nouvelle édition augmentée d'une étude sur le plan primitif de l'église abbatiale de Saint-Pierre (1). Plusieurs articles vinrent, dès le mois de février 1877, souligner son apparition, qui datait de janvier seulement.

Quelles étaient donc les raisons d'un succès si rapide? On les a pressenties déjà. Profitant avec habileté des documents qu'on venait de faire connaître, M. Cartier élargissait le terrain des recherches, il éclairait par les données de l'histoire les inductions hypothétiques qui avaient fait nommer Michel Colombe comme auteur du Tombeau du Christ, il accumulait sur ce point des vraisemblances présentées avec art, si bien qu'on pouvait peut-être considérer la partie comme gagnée, le problème comme résolu pour l'œuvre du xve siècle du moins. C'était là un début si heureux, conquis d'une façon si neuve encore, pensait-on, qu'on ne s'arrêtait pas aux points restés obscurs, et qu'on allait d'un bond jusque par delà une seconde enceinte, plus redoutable que la première, jusqu'à l'œuvre du xvie siècle. Chacun s'étonna de n'avoir pas vu plus tôt qu'elle était vraiment peuplée de souvenirs flamands. L'atelier français de province, personne n'y songeait plus, à coup sûr; tout le monde acclamait les Floris. Un enthousiasme aussi prompt ne s'expliquerait pas assez par les raisons générales que nous avons indiquées déjà. Il y en avait d'autres. D'abord, en lisant les *Sculptures de Solesmes,* on conviendra que cet ouvrage pouvait séduire, on comprendra qu'il ait séduit. Le ton posé, l'observation captieuse et fine, la terminologie technique, la comparaison multipliée, une connaissance achevée des grands trésors de l'esthétique, et, par-dessus tout, cet art réel de bien dire qui impose ici la confiance parce qu'il révèle l'ami du beau, du bien et du vrai : tout cela rehausse grandement la mise en œuvre habile des documents représentés. Dans un tel cadre, la thèse de Michel Colombe paraît si près du vrai, qu'on accepte sans défiance celle des Floris. Et pourtant, quelle différence! Pour la première, les documents abondent; pour la seconde, il n'y en a *pas un*. Mais elles plaisaient toutes deux, parce qu'on était sous le charme, et le charme ne pouvait sitôt finir pour ceux qui vivaient dans la société de l'auteur. En plus de son talent et de ses qualités personnelles, M. Cartier avait pour lui le prestige indéniable de l'homme de science et de goût qui a beaucoup vu et beaucoup retenu; il avait longtemps étudié l'Italie, il en avait rapporté toute une synthèse sur l'art chrétien, dont il se faisait déjà quelque peu le pontife; enfin, c'était un critique redouté. Même, son prestige allait s'accroître, au moins dans le cercle intime de son entourage, par la publication de *L'Art chrétien, Lettres d'un solitaire,* qu'il commença au mois de septembre de cette année 1877, et qu'il termina seulement en 1881. L'ouvrage parut d'abord sous la forme réduite d'un essai, dans la *Revue du Monde catholique,* de 1877 à 1878 (2). Bientôt doublé presque d'importance

(1) In-8° de 144 p., 1 plan, 1 fig., Paris, Palmé; Bruxelles, Lebrocquy; le Mans, Monnoyer.

(2) Tome LI (XXXI de la nouvelle série), p. 655 (n° du 10 septembre), & 887; t. LII, p. 48, 206, 335, 502, 673; t. LIII, 1878, p. 11 & 245. Tiré à part, sous le même titre, in-8° de 92 p., Paris & Bruxelles, Palmé, 1878.

et toujours sous le même titre caractéristique, il reparut en deux beaux volumes (1), avec épître dédicatoire, sans introduction. Dom Guéranger n'était plus depuis 1875 ; il connaissait beaucoup M. Cartier et l'appréciait à sa valeur ; il savait aussi, comme bien d'autres, que, si cette valeur était grande, l'esprit systématique et porté à l'extrême qui l'animait pouvait entraîner trop loin. Quand les *Sculptures de Solesmes* firent leur première apparition, en 1874, dom Guéranger rendit hommage à ce qu'il y avait de bon et de vrai, comme au talent personnel de l'écrivain ; pour le reste, il garda une sage réserve, et M. Cartier nous apprend lui-même qu'il n'admit pas toutes ses conclusions. (*Op. cit.* p. 127.)

Devons-nous suivre ici pas à pas l'auteur des *Sculptures de Solesmes* dans ses brillantes hypothèses pour éprouver leur solidité ? Non, sans doute. En face des monuments, le triage du vrai et du faux s'opère de lui-même, tandis qu'il faudrait des pages bien longues pour désagréger le tissu de preuves apparentes qu'il a tramé avec art. Voyons plutôt comment il se rattache aux points précédemment acquis, quelles données nouvelles il suggère, et par quel procédé.

Le premier point d'attache avec un ouvrage antérieur, c'est incontestablement celui qui fait tenir les *Sculptures de Solesmes* aux *Documents inédits sur les arts en Touraine.* Le premier emprunte au second tous les renseignements qu'il donne sur Michel Colombe, sauf le traité passé en 1507 pour le Sépulcre de la Rochelle, que M. Cartier père, après d'autres, avait déjà publié dans l'*Athenæum français* du 25 novembre 1854 (2). Constatons ici l'heureuse influence du document sur la critique : il a suffi du marché passé entre Colombe et Jean Lemaire, en 1511, agrémenté de quelques notes historiques sur Marguerite d'Autriche et sur Jean d'Armagnac, pour qu'on parlât de découverte en ce qui concerne le Tombeau du Christ, et qu'on escomptât, par une confiance sitôt gagnée, l'autre découverte touchant la chapelle de la Vierge, même sans aucun document. La gouvernante de Flandre n'avait pas grand'chose à voir dans notre affaire, et le seigneur de Sablé était déjà bien connu. Quoi qu'il en soit, les pages de M. Cartier sur la chapelle de droite sont intéressantes ; il a fait avancer la thèse favorable à Michel Colombe ; aucune partie de son ouvrage n'est mieux conduite que celle-là.

Dès avant 1874, les armoiries du Sépulcre du Christ avaient été restituées d'après les textes formels retrouvés par dom Piolin (mss A et D). L'auteur des *Sculptures de Solesmes* (p. 13) rend donc à Guillaume Cheminart le mérite de l'initiative qui lui revient de plein droit. Il s'attache à réfuter l'opinion de M. Lachèse sur le portrait du roi René, opinion dès longtemps abandonnée, mais cette fois l'identification avec Jean d'Armagnac est établie par des vraisemblances nouvelles ajoutées à celles qu'on avait déjà fait valoir (p. 18). — Le « caractère italien très prononcé » des deux pilastres est défini (p. 14), et rapproché de la lettre de Jehan Perréal (3) affirmant qu'en 1507 Michel Colombe employait « deux tailleurs de massonnerie antique italiens » (p. 83). Mais la conclusion toute simple qui semble sortir spontanément de ce concours heureux, est aussitôt outrepassée, et l'on s'étonne d'en entendre une autre, à laquelle on ne s'attendait pas : *donc*, Jean d'Armagnac, qui avait fait

(1) Paris, Poussielgue & Dumoulin, 1881, 2 vol. in-8° de 367 & 406 p.

(2) On peut comparer : CARTIER, p. 24-30, depuis : « La Bretagne a voulu disputer à la Touraine... », jusqu'à « ... & lui prye qu'il lui plaise le recevoir en gré » ; DE GRANDMAISON, p. 194-198, depuis : « La Touraine & la Bretagne se disputent... », jusqu'à « ... & lui prye qu'il lui plaise le recevoir en gré ».

(3) DE GRANDMAISON, p. 210. — Cette lettre avait été publiée par M. B. Fillon, *Documents sur Michel Colombe*, p. 5, extrait de *Poitou et Vendée ;* M. de Grandmaison la mentionnait & la citait en partie (*op. cit.* p. XX, 210) ; c'est à ce dernier auteur que M. Cartier l'emprunte.

venir de Tours Michel Colombe, a retiré de ses mains l'œuvre inachevée pour la confier à un autre atelier qui était italien (p. 36). Et l'on analyse déjà ce que « le plus savant de son art qui fust en chrestienté (1) » dut penser de cette princière inconvenance : « Michel Colombe dut souffrir de ce changement; car ces figures (celles que les Italiens ont sculptées en même temps que les pilastres, suivant M. Cartier), malgré leur mérite, ne sont pas dans les mêmes proportions que celles qui les entourent et nuisent par conséquent à l'unité de l'œuvre. » La disproportion de taille entre les deux porteurs du Christ et les autres personnages est en effet la raison principale et même unique pour laquelle M. Cartier (p. 17) attribue ces deux figures et le Christ lui-même à l'atelier italien qui débouta Michel Colombe. Nous verrons, en face des personnages eux-mêmes, si ce *système* de classification (p. 15) peut tenir. Contentons-nous de rappeler ici que cette disproportion est trop fréquente dans les Sépulcres pour qu'on puisse en conclure rien de particulier, et renvoyons à l'explication plus naturelle que dom Piolin en avait déjà fournie. Ces fautes de logique n'empêcheront pas de lire l'analyse artistique des statues et la comparaison tentée avec le tombeau de François II. Toutefois, parmi ces analyses particulières, il en est une que nous n'acceptons pas, celle de la Madeleine (p. 16). Cette œuvre a une valeur intrinsèque que l'auteur reconnaît (p. 17), mais qu'en même temps il détruit presque par une contradiction étrange, disant que sa « réputation privilégiée » n'est due qu'aux « appréciations toutes faites » qu'on trouve « dans les *Guides* des voyageurs ». La Madeleine était sans doute trop admirée de tout le monde pour plaire sans réserve au « solitaire »; mais si notre critique, un peu hautain, tenait les *Guides* pour un simple article de commerce, pourquoi s'est-il donné tant de peine à la seule fin d'établir qu'ils ont raison sur les archéologues, quand ils attribuent tout ou partie de la grande verrière de Sainte-Gudule à Frans et à Jacques Floris (p. 107, 108)?

Tels sont les points par lesquels, dans des sens divers, l'étude de M. Cartier sur le Tombeau du Christ se rattache aux travaux antérieurs. Quant à celle qu'il présente ensuite sur la Chapelle de la Vierge, elle ne se rattache à rien; elle est de tout point on ne peut plus nouvelle. La colonnade, portée par les Mauristes auprès de la Pietà, est bien rendue au monument du XVIe siècle, comme elle l'a été par presque tous les auteurs précédents, mais M. Cartier s'est perdu dans un calcul impossible pour lui trouver une place de son choix, que les mss A et D, connus depuis quelques années, prouvaient clairement n'avoir jamais été la sienne (p. 43, 115). Nous retrouverons cette question. Disons seulement, pour montrer à quel point l'auteur s'isolait dans la solitude volontaire de ses idées, que lorsque dom Rigault, préparant le *Cartulaire,* lui fit voir, sur le plan du XVIIe siècle (pl. I), l'emplacement très distinct de la fameuse colonnade, il ne put jamais obtenir qu'une fin de non-recevoir; sans motifs. — Le groupe de Jésus au milieu des docteurs est nettement séparé des autres, pour des raisons qui ne laissent pas place au doute (p. 43, 114); il est attribué à des artistes allemands ou flamands, et c'est peut-être là le seul côté par lequel cette partie du travail coïncide avec les résultats précédemment acquis. Mais, pour expliquer le transport de la colonnade (vers 1730) et son remplacement par le groupe de Jésus au milieu des docteurs (car c'est à cette place que l'auteur croit pouvoir la restituer), les suppositions les plus gratuites sont présentées (p. 44, 112); on imagine même une grande catastrophe, un effondrement complet de la voûte, toutes choses dont on ne peut montrer une seule trace

(1) LE PLEIGNEY, *Décoration du pays et duché de Touraine,* 1541, fol. 13-14; DE GRANDMAISON, p. 193; CARTIER, p. 24.

sérieuse, ni dans les pierres ni dans les documents. Enfin, si l'on n'a pas oublié ce qui a déjà été dit du caractère de *mise en scène* de tous ces *tableaux* de pierre, on ne sera pas surpris de trouver sous la plume de M. Cartier les lignes suivantes, que M. Mérimée aurait pu dicter : « La sculpture... usurpe même le domaine de la peinture par le nombre des statues, la disposition des groupes, la profondeur des plans et la vivacité des mouvements. Ces défauts rappellent plus les salons de cire que les sculptures antiques, où tout est simple, calme et vrai dans le geste et l'expression. Les compositions sont ingénieuses mais un peu bourgeoises, sans recherche de style et d'idéal... Le costume n'a rien d'antique; les boutons mêmes n'y sont pas oubliés. » (p. 75) Ce n'est pas à M. Cartier qu'on peut rappeler, comme à Mérimée, que le sentiment très chrétien, reconnu par lui-même à nos statues, est bien quelque chose en fait d'idéal. Glissons sur ce détail, mais notons, pour en faire notre profit, qu'un nouveau témoin, peu suspect, a remarqué cette composition insolite, cette *scène* mouvementée, non tourmentée, mise au niveau populaire, qui est un tableau vivant plutôt qu'un tableau peint. Empressons-nous aussi de dire qu'en faisant cette remarque, l'auteur n'a point pensé comme nous aux mystères, mais uniquement à Frans Floris, qui était peintre et sculpteur à la fois. (*Op. cit.* p. 75, 93, 94 et *passim.*)

L'auteur résume ainsi son étude de la Belle Chapelle : « Ce monument est l'œuvre de nombreux artistes formant un atelier comme celui de Michel Colombe. Le maître qui le dirigeait était peintre et sculpteur. Il avait étudié l'art italien sans être Italien, et son style appartient plutôt à la Flandre qu'à la France. » (p. 78) L'idée d'un atelier est depuis longtemps acquise. Admettons, si l'on veut, que le maître ait manié le pinceau comme l'ébauchoir, bien que cela ne soit pas nécessaire. La conclusion qui suit formule avec plus de netteté une pensée déjà émise; la dernière est à prouver. Trois preuves en sont successivement présentées : la similitude des monuments attribués aux Floris (p. 96); nous verrons bientôt ce que vaut cette comparaison; les signatures et les portraits que les artistes flamands ont laissés dans les sculptures de Solesmes (p. 99), nous jugerons de très près quel œil il faut pour les voir; enfin, cette affirmation stupéfiante qu'il n'existait plus en France d'atelier qui pût exécuter le programme de Jean Bougler (p. 93). Par quelle admirable fortune tout cela a-t-il pu devenir si vite comme un dogme de foi? Il faut se rappeler ce qu'on a dit plus haut du prestige de l'auteur et surtout lire l'ouvrage. Pourtant, si charmeuses qu'elles soient, ces pages causeront à l'esprit au moins une fatigue; c'est un scintillement ininterrompu d'hypothèses subtiles aussitôt érigées en certitude qui s'allument et disparaissent sans laisser de clarté. A courte distance, on ne pouvait qu'être ébloui; on l'a été. Ceux qui regardaient de plus loin ont signalé le mirage et bientôt l'enchantement est tombé(1).

(1) L'erreur touchant la colonnade est inexplicable, puisqu'on avait déjà les éléments les plus évidents d'une conclusion certaine. — L'erreur sur la date du vitrail est inexcusable, puisque cette date était donnée *de visu* par dom Piolin, dans *Le Maine et l'Anjou*, dès 1854-1855 (cf. p. 36). Notable aussi celle dont les artistes angevins de la cathédrale d'Angers sont l'objet (p. 79), puisque M. Bellœuvre avait nommé Giffard & Desmarais dans l'ouvrage précité, *Notice sur la Cathédrale d'Angers*, p. 4. — De même, il aurait suffi de lire les mss, tous connus alors, pour voir qu'on ne pouvait plus placer la mort de dom Cheminart en 1550 (p. 63). — N'y a-t-il pas une contradiction évidente à affirmer, d'une part, qu'il n'existait plus en France d'atelier que dom Bougler pût employer (p. 93), & à énumérer, de l'autre, les successeurs de Michel Colombe, l'atelier des Juste, en particulier (p. 81-85), surtout quand on avait en main, avec les *Documents inédits*, dont on a fait usage, la préface de ce même livre, ou M. de Grandmaison établit (p. XXIV) que le mouvement artistique de la sculpture dura en Touraine *jusqu'au milieu du* XVI[e] *siècle?* A juger par ses œuvres, Jean Juste n'aurait sans doute pas introduit plus de paganisme dans la Belle Chapelle, que les prétendus auteurs flamands. — D'ailleurs, nous n'aurons que trop d'affirmations aussi peu fondées à relever en poursuivant cette étude : c'est assez qu'elles viennent en leur temps.



CHAPELLE DE GAUCHE

Face Est ensemble

(La Pamoison. Le Couronnement de la Vierge.)

Dès 1877, dom Piolin publie dans la *Revue de l'Art chrétien* ses *Recherches sur les artistes qui ont exécuté les sculptures de l'église abbatiale de Saint-Pierre de Solesmes* (1). A part quelques réserves de détail, il admet les conclusions de M. Cartier. Le tirage à part est de 1878 (2).

En mai 1878, la 45ᵉ session du Congrès archéologique réunissait au Mans une élite de connaisseurs et de critiques. Le 23, ils vinrent examiner les monuments de Solesmes; le 24, M. Palustre, de Tours, directeur de la Société française d'archéologie, lisait en séance un mémoire où l'ouvrage de M. Cartier était serré de près. Nous en transcrivons le compte rendu analytique (3). « M. Palustre, passant ensuite aux magnifiques sculptures de l'église de Solesmes, combat l'opinion qui les attribue à des artistes flamands. Rien en Belgique, dit-il, ne ressemble à ce que nous avons vu hier. La France possédait au commencement du XVIᵉ siècle des ateliers de sculpture très remarquables, tels que celui qui a produit une partie de la clôture du chœur de la cathédrale de Chartres. M. Palustre combat l'opinion, soutenue par M. Cartier, que nos églises et nos châteaux aient été à cette époque construits par des artistes italiens ou flamands. Il a dit que les grandes statues de la cathédrale d'Angers sont d'ún maître allemand, tandis que nous trouvons, dans les comptes de l'année 1540, que ces huit statues furent payées 66 livres 7 sous 6 deniers à Jean Giffard et à Jean des Marais, imagiers à Angers. Pour nos châteaux, M. Claude Sauvageot, qui les a tous dessinés et mesurés, n'en trouve qu'un, celui d'Ancy-le-Franc, que l'on pourrait attribuer à des architectes italiens. Et comment ces architectes italiens, qui n'avaient jamais construit ni même vu rien de semblable dans leur pays, auraient-ils pu inventer des plans et des dispositions si particulières à la France? Il est temps de faire justice d'une erreur qui ne repose sur rien de sérieux... M. Palustre indique les trois époques de ces belles sculptures : l'Ensevelissement de la Vierge doit être de 1530 environ, sauf la partie supérieure, qui est un peu plus nouvelle. La scène la moins remarquable est celle de Jésus au milieu des docteurs; c'est la seule aussi que l'on puisse attribuer avec vraisemblance à un sculpteur étranger (4). » Deux graves propositions à retenir : rien en Belgique qui ressemble aux sculptures de Solesmes; et il y avait en France, au commencement du XVIᵉ siècle, des ateliers très remarquables. L'auteur a, pour parler ainsi, une compétence toute spéciale : il a étudié l'école flamande sur place, il a vu les monuments qu'on cite en comparaison, et il s'est donné depuis longtemps à la Renaissance française, sur laquelle il prépare un important travail. Double avantage sur son adversaire, qui, faisant en Belgique un voyage préparatoire, a négligé de voir par lui-même le tabernacle de Léau et ne dit rien du jubé de Tournai, les deux plus importants des points de comparaison qu'il allègue (5).

La même séance du Congrès archéologique constate encore que les idées nouvelles n'avaient pas non plus fait la conquête de M. Hucher, qui s'en tenait toujours à ses noms d'artistes manceaux (6).

Peu de mois après cette séance, dom Piolin donna un second travail sous ce titre : *Question d'origine. Les Sculptures de l'église abbatiale de Saint-Pierre de Solesmes* (7). Il y a là,

(1) Tome XXIV (VII de la 2ᵉ série), p. 406-438.
(2) In-8° de 35 p., Arras, imp. de la Société du Pas-de-Calais.
(3) D'après le 45ᵉ vol. des Congrès, session de 1878, Paris, Champion, 1879, p. 326.
(4) Cf. *Bulletin Monumental*, t. XLIV, 1878, p. 487.
(5) *Les Sculptures de Solesmes*, p. 96 & suiv.
(6) Congrès, *loc. cit.* p. 327.
(7) *Semaine du Fidèle du Mans*, 8 juin, 6 juillet 1878; tiré à part, in-8° de 40 p., le Mans, Leguicheux-Gallienne, 1879.

cette fois, plus qu'une longue analyse de l'ouvrage de M. Cartier. L'auteur apporte une note nouvelle au sujet de Michel Colombe (1); il peut confirmer par un examen personnel et attentif la comparaison du Sépulcre du Christ avec le tombeau de François II, sur laquelle M. Cartier a passé peut-être trop vite : « Nous avons entendu nier cette conformité ; mais nous ne pouvons admettre les raisons sur lesquelles on s'appuyait. Nous avons étudié avec un vif intérêt et avec toute l'attention dont nous sommes capable, et les statues de Solesmes et celles du tombeau de François II,... et nous sommes resté convaincu que ce sont deux œuvres sœurs sorties d'un même ciseau. » (*Ibid.* p. 14.) On voit par là que la cause principale du succès de prime-saut obtenu par M. Cartier pour sa thèse flamande était bien la vraisemblance de son système sur le Tombeau du Christ. L'auteur rappelle, à bon droit, que c'est en lisant le *De Sacramento Corporis et Sanguinis Domini,* d'Algérus de Liège, qu'il a été mis sur la voie du texte de saint Denis (*ibid.* p. 18, note 1), particularité que M. Cartier avait omise (2). Il récuse sa compétence personnelle en face de l'opposition autorisée qui est faite à la thèse flamande (p. 27). Avec M. Palustre, il corrige cette assertion singulière qu'après Colombe il n'y eût plus d'ateliers français; il insiste et cite à son tour les clôtures de chœur d'Albi et d'Amiens, faites avec celle de Chartres, « entre 1508 et 1522 ». (p. 32, 33) — Il laisse cette fois de côté (p. 38) le cartouche-signature où M. Cartier a si merveilleusement lu : Floris d'Anvers. (*Op. cit.* p. 103.) Enfin, M. Palustre avait vertement corrigé ce passage où, pour prouver que, vers 1550, de nombreux artistes étrangers travaillaient en France, M. Cartier écrit (p. 79) « que les statues de saint Maurice et ses compagnons, qui ornent la façade [de la cathédrale d'Angers] et qui portent la date de 1540, ont été copiées sur des soldats allemands par quelques-uns de leurs compatriotes ». Dom Piolin souscrit à cette correction, qu'il avait négligé de faire dans sa première brochure (3); il cite ses auteurs (p. 31), rappelle que, dans *Le Maine et l'Anjou,* dès 1854-1855, la notice rédigée par M. Paul Belleuvre sur la cathédrale d'Angers produisait déjà un extrait des comptes du chapitre, où sont nommés Jehan Desmarais et Jehan Giffard, tous deux Angevins et non Allemands (4). Impossible de reconnaître avec plus de bonne grâce qu'on s'est trompé un instant sur la foi d'un autre, et de remettre plus discrètement cet autre dans le vrai.

En 1880, M. l'abbé Robert Charles, vice-président de la Société historique et archéologique du Maine fit paraître son *Guide illustré du touriste au Mans et dans la Sarthe* (5). Il y consacre dix pages à nos monuments (p. 176-182). Écrite avec facilité, cette notice est en soi purement descriptive, mais l'érudition connue de son auteur lui donne plus de relief que n'en comporte une description ordinaire. Pour la chapelle de droite, l'auteur n'admet pas volontiers qu'elle soit due au ciseau de Michel Colombe. Cette attribution, dit-il, ne repose sur aucun document positif, et elle a contre elle « la différence incontestable qui existe entre ces sculptures et les œuvres authentiques de Michel Colombe et de ses neveux ». (p. 181) Il n'y a aucun document positif, c'est exact; mais personne, non plus, sauf M. Cartier (p. 39), ne parle de certitude absolue. Quant à la comparaison des monuments, si elle porte sur le tombeau de François II, l'œuvre authentique par excellence du

(1) Page 4 du tiré à part.
(2) *Op. cit.* p. 52, note 2.
(3) *Recherches sur les artistes,* &c., p. 27.
(4) *Op. cit.* l'Anjou, p. 4 de la *Notice sur la Cathédrale.*
(5) Le Mans, Pellechat, in-12 de 407 p., plan & dessins dans le texte.

maître tourangeau ou breton, il serait surprenant qu'elle établît l'*identité* entre deux œuvres que quatorze années séparent, ce qui est beaucoup à une époque de transiton; des critiques très compétents trouvent que l'analogie existe, d'autres le nient; elle ne s'impose pas. L'auteur préfère le « fait positif » des « signatures » que M. Hucher a déchiffrées sur le voile de la Vierge; nous reviendrons sur ces signatures; retenons seulement que M. Charles conclut lui aussi à un atelier provincial et même local. Mais nous n'acceptons pas ce qu'il ajoute : « Cette origine plébéienne est moins glorieuse peut-être que celle qui ferait de ces statues l'œuvre des sculpteurs royaux de Charles VIII et de Louis XII; aussi nous ne nous étonnons pas si elle a moins de droit que la première à la faveur locale. » L'origine qui aura chez nous le meilleur accueil sera celle qu'on pourra définir par des documents positifs », « et nous n'avons qu'un regret, c'est que, sur cette question, la vérité certaine soit aussi insaisissable, même dans l'hypothèse « plébéienne ». Et c'est justement ce désir d'une solution vraie qui nous conduira à prouver que Charles VIII n'est pas aussi étranger à l'affaire que l'on croit. — Sur la chapelle de la Vierge, les appréciations personnelles de l'auteur sont justes, mais, restant sur le terrain descriptif, il n'apporte rien de nouveau. Quant à la question d'origine, il résume la thèse flamande de M. Cartier et ajoute : « Disons de suite que la démonstration de ce système est encore à faire, et qu'il a été vivement combattu lorsque le Congrès archéologique, tenu au Mans en 1878, vint visiter Solesmes. » (p. 186)

Nous ne citons que pour mémoire la jolie brochure que M. le duc de Chaulnes fit paraître la même année 1880, sous ce titre : *Notice sur les vitraux de l'église Notre-Dame de Sablé* (1). De la comparaison avec ces vitraux, on tire l'hypothèse que la Madeleine de Solesmes pourrait être le portrait de Yolande de la Haye, femme de Jean d'Armagnac (p. 8, note 1).

L'année suivante (1881), sous les auspices et aux frais de M. le duc de Chaulnes, dom Rigault donnait le *Cartulaire des Abbayes de Saint-Pierre de la Couture et de Saint-Pierre de Solesmes* (2). Outre les chartes de Robert le Bourguignon, de Robert Vestrol et de Robert IV, qui intéressent les origines de Solesmes et dont nous avons eu l'occasion de dire quelques mots, l'auteur donne (p. 94), d'après un dessin de M. Ledru, la statue tombale de Geoffroy (3); les chartes de Jean d'Armagnac, en date du 2 mai 1491 et du 2 juin 1497 (p. 373 et 376), si intéressantes pour établir les relations du seigneur de Sablé avec le prieuré, au moment même où l'on exécutait le Tombeau du Christ; le *Plan du monastère de Soulesme* à la fin du XVII[e] siècle (p. 392) (4), d'après le dessin des Archives nationales. L'auteur publie encore (p. 396 et suiv.) le *Mémoire* à dom Mabillon avec la lettre d'envoi (cf. p. 61); enfin il a eu l'excellente idée de mettre en concordance (p. 434) tout ce qui concerne l'église et les statues dans les mss A et C. C'était faire beaucoup pour ramener l'étude des sculptures de Solesmes sur un terrain solide; c'était même faire tout ce qu'on pouvait alors à l'endroit des trop rares documents qui les concernent. L'initiative généreuse de M. le duc de Chaulnes voulait qu'on adjoignît aux documents la reproduction fidèle et artistique des monuments. C'était en effet la meilleure manière de donner aux archéologues et aux artistes le moyen de pousser plus loin l'étude et l'imitation d'une période très intéressante de l'art français.

(1) Mamers, Fleury & Dangin, in-8° de 29 p. & pl., extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. VI, 1879.
(2) Le Mans, Monnoyer, un beau volume in-4° de xv-530 p., plans & planches.
(3) C'est cette planche que nous avons fait réduire.
(4) Page 392. — C'est ce plan que nous avons reproduit, planche I.

C'est ainsi, du moins, que nous jugeons pour notre part. Malheureusement, après des efforts persévérants et des dépenses énormes, on n'obtint qu'un résultat trop incomplet pour satisfaire le petit-fils du duc de Luynes, qui n'admettait pas, en matière d'art, autre chose que la perfection. Voici la lettre, écrite de son lit de mort, par laquelle il exprime toute sa pensée sur ce sujet :

« Dans le programme que nous nous étions imposé, figurait en première ligne la reproduction, par un moyen quelconque, des merveilleuses sculptures de l'abbaye de Solesmes. Ce devait être la partie artistique du volume. Un travail de cette nature était d'autant plus opportun que, pour la reproduction des sceaux, nous avions dû, faute de mieux, nous contenter de copier, au moyen de la paniconographie, les dessins de Gaignières, qui flatteront peu les goûts artistiques du lecteur. Mais nous n'avions pas l'embarras du choix, et malgré tout, l'on ne saurait croire quels labeurs a exigés un pareil travail.

« Je m'occupai donc immédiatement de la réalisation de cette partie essentielle de mon travail. Cette recherche me souriait singulièrement. Je questionnai à Paris, afin de connaître le photographe le plus habile en architecture. On m'adressa à M. Lamperé, l'auteur de ces deux merveilles : la photographie de l'Opéra et celle du bas-relief de Rude à l'Arc de Triomphe, photographies irréprochables, ayant plus d'un mètre superficiel. Je fis un traité fort onéreux avec lui : je devais, outre le prix, acheter les clichés bons et mauvais. Cette dernière clause, on va le voir, devait être désastreuse pour moi. Nous étions alors à la fin de l'été ou au commencement de l'automne, lorsque M. Lamperé commença son travail; mais il lui fut impossible d'obtenir une épreuve passable, pas plus à la pose rapide qu'à la pose sèche. Les clichés d'essai furent nombreux, mais tous détestables. Désespérant du soleil j'eus recours à la lumière électrique (le foyer était alimenté par soixante éléments Bunsen). L'éclairage fut magnifique, on obtint une épreuve satisfaisante pour le bas du Tombeau du Christ, mais laissant tout à désirer pour la partie supérieure : l'interposition des colonnes et des personnages avait produit des ombres gigantesques, fantastiques, qui dénaturaient complètement l'œuvre que nous cherchions à reproduire. Dans les deux cas nous avions échoué, et la dépense avait été hors de toute proportion. Que faire ?

« A quelque temps de là, vint à Solesmes un photographe de Saint-Mihiel, qui voyageait sous la conduite d'un inspecteur des beaux-arts. Ce personnage, qui signait *servus servorum Dei*, et qui se recommandait ensuite de la haute protection de M. Jules Ferry, se vanta d'exécuter en un tour de main la reproduction photographique des monuments en question. Je l'autorisai, à mes frais, et toujours avec abandon du cliché à essayer. Mais le lendemain il était parti, et s'était prudemment gardé de demander son reste.

« Il fallait renoncer à la photographie. Restait la gravure. Je fis venir un architecte de mérite avec une personne compétente. J'avais pensé qu'une gravure au trait consciencieuse, s'aidant des éléments imparfaits de la photographie, serait un travail possible. On me demanda au moins quatre ans et une somme dont je ne veux pas même citer le chiffre ici.

« Mes vénérés collaborateurs insistèrent de nouveau pour me faire adopter leur premier projet, auquel je n'avais pu souscrire : c'était de reproduire par la paniconographie les dessins du musée du Mans. Ce travail, exécuté consciencieusement et avec talent, j'en conviens, ne peut malheureusement donner une idée exacte des merveilleuses sculptures de l'église de Solesmes.



LA PAMOISON

Ensemble

« Persistant donc dans la voie que je m'étais tracée : faire bien ou ne rien faire, je renonce à cette partie de l'illustration, qui devait être un des principaux attraits de l'ouvrage, et je tiens à en présenter moi-même mes excuses au lecteur.

« Le Duc de Chaulnes. »

La pensée dont s'inspira l'éditeur du *Cartulaire* en ce qui concerne nos monuments devait aussi conduire les travailleurs qui viennent après lui à rechercher, avec des reproductions pouvant faire foi, des documents solides auxquels la déduction, si difficile en l'espèce, pût emprunter un point de départ. C'est aussi vers cette époque qu'on voit se multiplier les recherches sur les artistes et leurs œuvres ; des chercheurs érudits s'attachent à une région, à une école, à un seul maître quelquefois, et publient peu à peu, patiemment, ces pièces curieuses qui précisent les dates, fixent les généalogies, les listes des œuvres, les régions où l'influence de tel ou tel atelier s'est exercée, les conditions auxquelles ils passaient leurs marchés. C'est là qu'on prend sur le vif hommes et choses. L'intérêt du lecteur et le mérite des découvertes nouvelles sont assurés de droit à de pareils travaux ; on peut dire que désormais l'histoire de l'art français, base nécessaire de la critique, dépend d'eux. Ils n'ont manqué à aucune des trois provinces que les sculptures de Solesmes intéressent, le Maine, la Touraine et l'Anjou ; dans un champ plus vaste, à Paris, le chemin était déjà ouvert. Nous n'avons pas à donner ici la bibliographie artistique des trois provinces : le malheur a voulu que, parmi cette moisson si riche, il n'y eût pas la moindre pièce dont les monuments de Solesmes fussent directement l'objet (1). Et pourtant, si nous pouvons resserrer quelque peu le cercle des hypothèses, c'est à toutes ces études que nous le devons. On a vu l'impulsion que les *Documents inédits* de M. de Grandmaison avaient donnée aux recherches ; vers 1880, les ouvrages du même genre se sont multi-

(1) La liste des travaux qui touchent *indirectement* cet objet serait longue, puisqu'elle comprendrait tout ce qu'on a écrit sur les arts & les artistes dans les trois provinces. Nous n'avons pas la prétention d'avoir tout lu, ni même de tout connaître. Parmi les Revues spéciales, voir surtout les *Archives de l'art français*, sur le Maine ; *Les Artistes de la Sarthe*, par Legeay, le Mans, Monnoyer, 1882, in-8° ; *Les Artistes du Mans et spécialement ceux de la Cathédrale jusqu'à la Renaissance*, par H. Chardon (*Congrès archéologiques*, 45e session, 1878, p. 329 ; *Bulletin Monumental*, t. XLIV, 1878, p. 489, & tiré à part) ; *Les Artistes manceaux de l'église Saint-Pierre de la Cour au Mans, d'après des documents inédits* (1471-1574), par l'abbé R. Charles, le Mans, Pellechat, in-8°, 2 pl. ; *Histoire de la Ferté-Bernard*, par le même, in-8° de 304 p., nombreuses planches, *ibid.* ; *L'Œuvre de Sainctot Chemin, sculpteur fertois, 1530-1555*, par le même, br. in-8°, 1 photogr. ; *Le Sépulcre de la Cathédrale du Mans*, par H. Chardon, le Mans, Monnoyer, 1869, in-8° de 35 p. ; &c., &c. — Pour l'Anjou, les ouvrages de M. C. Port, archiviste, qui résument la somme la plus considérable de documents sur la matière pour cette province : *Dictionnaire historique, géographique et biographique de Maine-et-Loire*, 3 vol. petit in-4°, terminé en 1878 ; *Les Artistes angevins*, par le même, in-8°, 1881 ; de nombreux articles de Revues : sur l'Hôtel de Pincé (xvie siècle), sur la chapelle de la Bourgonnière (xvie siècle), sur le tombeau du maréchal de Rieux à Ancenis (xvie siècle), sur l'atelier angevin des Lagoux (xvie-xviie siècle) ; l'indication bibliographique de ces articles serait par trop longue ; ils sont signés des noms bien connus de MM. Godard-Faultrier & C. Port ; plus, une liste de monographies dont nous pourrions fournir une partie déjà considérable. — Pour la Touraine : *Tours archéologique*, xvie siècle, dans le *Bulletin Monumental*, t. XLIV, 1878, p. 312 & suiv., & les ouvrages qui y sont cités ; sur Michel Colombe : *Congrès archéologiques*, t. XII, 1846, p. 233, par Lambron de Lignim ; *Société d'agriculture*, &c., t. LXXII, 1884, par Rouillet ; *Bulletin de la Société archéologique*, t. II, 1871-1873, p. 25, par Péan ; *ibid.*, t. III (sur la famille de Michel Colombe), par le Dr Giraudet, &c. ; sur les Juste : *Gazette des Beaux-Arts*, 1er octobre 1876, analyse du travail de Milanesi, par de Montaiglon, & *La Famille des Juste*, par le même, in-4°, Paris, Detaille & Baur, 1876 ; *Bulletin Monumental*, t. XLII, 1876, p. 765, anonyme ; *ibid.*, t. XLIII, 1877, p. 63, 78, par le Dr Giraudet (sur Jehan Juste & Michel Colombe) ; *ibid.*, t. XLVII, 1881, p. 850, par le même ; *Bulletin de la Société archéologique*, t. III, 1874-1876, par de Grandmaison ; *ibid.*, t. VI, 1883-1885, p. 324, par L. Palustre, &c. ; sur les Courtoy, *Bulletin Monumental*, t. XLVI, 1880, p. 499, par le Dr Giraudet ; *Les Artistes tourangeaux*, &c., par le même, t. XXXIII des *Memoires de la Société archéologique*, Tours, 1885, in-8° de CIV-419 p., &c... En plus, bon nombre de monographies. — Ces notes sont absolument insuffisantes à donner même un faible aperçu du mouvement que nous avons signalé.

pliés, projetant toujours une plus grande lumière sur la vitalité artistique du pays, de 1450 à 1550, et personne n'a plus voulu admettre qu'à cette époque il y eût chez nous disette d'artistes ; c'est un point désormais acquis. Pour que la certitude progresse encore, il faut attendre : les découvertes ne se commandent pas.

Si le travail de M. Cartier avait le tort de supprimer les ateliers français du XVI[e] siècle, l'ouvrage de M. l'abbé Souhaut nous en présente un d'importance, mais qui ne semble pas avoir eu avec Solesmes les rapports que l'auteur lui attribue. Au XVI[e] siècle, la Lorraine vivait encore sous la main de ses ducs héréditaires, et son voisinage de la frontière la plaçait bien près de l'influence artistique de l'Allemagne. Mais avec René I[er] d'Anjou, dès 1431, les relations françaises devinrent nombreuses ; son fils Jean II épousait une fille du duc de Bourbon ; son petit-fils René II épousait en premières noces une d'Harcourt (1471-1488), et soutenait contre Jean d'Armagnac ses droits à la seigneurie de Sablé. Antoine le Bon, en 1515, prenait encore pour femme une Renée de Bourbon ; enfin, en 1559, Charles II le Grand s'alliait à une fille de France, la princesse Claude, fille de Henri II (1). On sait le rôle des Guise dans les affaires françaises ; il ne faut pas oublier non plus que Claude de Lorraine, comte, puis duc de Guise, fils de René II et mari d'Antoinette de Bourbon, tint la terre de Sablé, érigée pour lui en marquisat jusqu'à sa mort en 1550 ; son fils François le Magnanime lui succéda jusqu'en 1563. Il y aurait donc au moins des raisons générales d'admettre que ces relations historiques de la Lorraine avec la France aux XV[e] et XVI[e] siècles se retrouvent aussi dans les arts. Il y aurait de plus une raison particulière de croire que Claude de Guise, seigneur de Sablé, qui fit connaître sa munificence aux églises de cette ville (*Essai*, p. 52), s'intéressa aussi au prieuré de Solesmes, déjà distingué par la faveur de Charles VIII, et mit en avant, pour exécuter la Belle Chapelle, des artistes lorrains (2). A comparer les œuvres des Richier avec les statues de Solesmes, nous ne pensons pas qu'ils aient jamais travaillé à celles-ci, mais historiquement, la thèse serait présentable, et nous trouvons même que M. Souhaut n'a pas profité de tous les avantages qu'il pouvait avoir sur ce terrain. On objectera peut-être que les écoles lorraines surent rester lorraines, et qu'à Solesmes il y a beaucoup d'italien ; mais on doit distinguer entre l'ornement et la statuaire ; si l'objection vaut relativement pour celle-ci, elle ne vaut absolument pas pour celui-là. La statuaire des Richier est plus *caractérisée* que celle de Solesmes ; nous l'admettons si bien, que c'est justement ce caractère qui nous fait récuser les Richier ; mais l'atelier de Saint-Mihiel connaissait et s'appropriait l'ornementation italienne tout comme celui qui travailla pour Solesmes ; les œuvres des Richier le prouvent ; M. Souhaut l'a remarqué avec justesse, et les raisons générales de l'histoire sembleraient encore être avec lui.

(1) On pourrait ajouter beaucoup d'autres noms sans sortir de la famille régnante. Par exemple : en 1417, Antoine de Lorraine, comte de Vaudémont, épouse Marie d'Harcourt, dame de Mayenne, d'Aumale & d'Elbeuf. Un de ses fils, Ferry II de Vaudémont, épouse Yolande d'Anjou (1444), fille du bon roi René ; & Jeanne, fille de Ferry II, épouse Charles II d'Anjou, comte du Maine (1473), comme sa sœur, la Vénérable Marguerite de Lorraine, René, duc d'Alençon (1488).

(2) On trouve à Angers un Nicolas Viriot, dit le Lorrain, architecte, établi dans cette ville dès 1553, peut-être avant. Il construit l'autel de Notre-Dame de Pitié en la chapelle de l'Hôtel-Dieu (1557), & dirige les travaux de décoration pour l'entrée du duc d'Anjou en 1578. Son fils était huguenot, lui aussi peut-être. (C. PORT, *Dictionnaire*.) Les Viriot (*Wiriot, Woriot, Woiriot, Woeiriot*), qui ont porté par alliance le nom & les armes de Bouzey, étaient originaires de Neufchâteau ; l'un d'entre eux fut maire de cette ville en 1331. « Pierre Woriot, en son vivant orfebvre de feue bonne mémoire René, roi de Cécile », comme dit son épitaphe, était en réalité sculpteur & architecte ; seulement René II le nomma son *orfèvre ducal*, « c'est-à-dire inspecteur des vases & ornements sacrés dans les églises & de l'argenterie dans son château ». Ce Pierre I[er] (1460-1554) eut un frère, Nicolas Viriot, « qui exécuta diverses sculptures dans l'église des Clarisses, à Neufchâteau » ; serait-ce le père du Lorrain d'Angers ? Je l'ignore absolument. Pierre II Woeiriot de Bouzey (1532-1596 au moins), graveur du duc de Lorraine, « vivait en intimité avec plusieurs personnages calvinistes marquants ». (*Notice sur Pierre Woeiriot de Bouzey*, dans l'*Etude sur Jean Cousin*, &c., par Ambroise Firmin-Didot, in-8° de XII-306 p., Paris, Didot, 1872.)

Citons seulement en effet, sans nous engager plus loin sur un terrain qui n'est point le nôtre, l'alliance du duc François Ier, vers 1540, avec la veuve de François Sforza, duc de Milan, et celle de Christine, sa petite-fille, avec le grand-duc de Toscane, Ferdinand (1589); on voit se continuer ces relations italiennes jusqu'au XVIIe siècle; nous croyons qu'elles remontent plus haut que le milieu du XVIe; c'est là un point d'histoire locale sur lequel nous ne sommes pas compétent.

En étudiant tout ce qui est sorti du ciseau des Richier et tout ce qui leur est attribué, M. Souhaut, dans son ouvrage (1), soutient donc que la chapelle de la Vierge et même plusieurs statues du Tombeau du Christ, en particulier la Madeleine, sont au nombre des œuvres certaines de ces artistes. Son livre a donné une certaine impulsion aux recherches sur l'atelier de Saint-Mihiel; il est écrit avec une conviction chaleureuse et sincère, un enthousiasme, disons le mot, que nous estimons infiniment respectable : l'œuvre des Richier doit inspirer une admiration très grande, et l'on est toujours heureux de voir qu'un monument de cette valeur est apprécié par celui qui en a le soin. La thèse est préparée de loin; mais dans les sept chapitres qui lui sont consacrés (2), on sent trop la conclusion prise d'avance, les raisons font défaut, la conviction du lecteur suit une marche inverse à celle qu'on cherche si ardemment à décider; en face des monuments eux-mêmes, elle tombe pour ne plus se relever. On reste satisfait d'avoir étudié deux chefs-d'œuvre en très agréable compagnie; quant à croire que l'on a vu deux œuvres jumelles, on peut et on doit s'incliner devant une conviction de si bonne foi qu'elle paraît invincible, mais on ne saurait la partager (3). Toute la partie positive des preuves consistant dans la comparaison des deux œuvres, nous n'avons pas à l'analyser ici; nous n'y reviendrons pas non plus ailleurs, parce que les critiques ont depuis longtemps renoncé à cette identification d'origine, et s'il nous fallait la combattre, nous ne saurions sans un vif et sincère regret prendre des armes faciles dans ces pages elles-mêmes, qu'on sent avoir été dictées plutôt par le cœur. La partie négative de l'argumentation, celle où l'auteur combat la thèse flamande de M. Cartier, est autrement solide. Cette thèse est d'abord analysée et exposée avec une scrupuleuse bonne foi et une clarté méritoire (p. 167-170). Avant d'aller plus loin, l'auteur atteste lui-même la droiture de ses intentions; il est tout entier dans ces quelques lignes, qui auraient dû suffire à lui gagner les sympathies de tous ses contradicteurs : « Telle est l'argumentation de M. Cartier, et j'ai conscience d'en avoir exposé toutes les preuves sans les amoindrir. Je me propose d'y répondre avec la même simplicité, n'ayant d'autre but que d'éclairer la question; prêt à attribuer, s'il le faut, à l'atelier d'Anvers l'exécution de ces groupes de Solesmes, mais, je l'avoue, tout heureux si, comme je l'espère, je parviens à revendiquer l'honneur de ces belles compositions pour l'école de nos Richier, à leur en assurer une possession désormais incontestable. » (p. 170) Puis les arguments de la thèse flamande sont repris un à un et brièvement, simplement; sans qu'on ait senti la polémique, ils sont l'un après l'autre détruits (p. 170-172). Ils n'ont pas succombé à des manœuvres savantes; car toutes les raisons que l'auteur énonce sont ordonnées en fonction des Richier et pèchent ainsi par la base; ils se sont évanouis par le seul fait des difficultés qu'ils imposent à l'homme

(1) *Les Richier et leurs œuvres*, Bar-le-Duc, imp. Laguerre, 1883, in-8° de 404 p. & 5 phototypies.
(2) Les chapitres XXV à XXXI inclus. Cf. aussi chap. XLIX. Sur un faux renseignement sans doute, l'auteur donne à nos monuments le nom de « gros Saints de Solesmes », qu'ils n'ont jamais porté.
(3) Nous donnerons plus loin (pl. XXXIII) le Sépulcre de Saint-Mihiel; c'est un des plus beaux morceaux en ce genre que les connaisseurs puissent admirer; on jugera en toute liberté.

de bon sens et de bonne foi, dont le facile effort se termine par ces lignes : « Avec son noble amour du vrai, M. Cartier lui-même avouait que je pouvais avoir raison. » (p. 172)

La réponse de M. Cartier à l'ouvrage dont nous venons de parler est de l'année suivante ; elle parut dans la *Revue du Monde catholique* (1). Ni le talent, ni la verve fine et mordante, ni la conviction malheureuse n'ont vieilli. L'auteur s'étonne qu'on l'ait contredit ; il en appelle à lui-même : « J'étais préparé, il me semble, à résoudre le problème que me présentaient les sculptures célèbres de l'église abbatiale. Depuis cinquante ans, j'étudiais l'art ; non seulement j'avais fait de la numismatique,... mais j'avais fréquenté les ateliers et les artistes. J'avais manié le pinceau et l'ébauchoir pour mieux comprendre et apprécier les œuvres d'art. J'avais voyagé, visité les musées, comparé les époques et recherché les doctrines et les causes qui doivent éclairer l'histoire des monuments. » (p. 546) Il « ne défendra pas contre [M. Souhaut] sa thèse », (*ibid.*) mais il expose, en plus, ses idées sur la Renaissance (p. 547, 549), dans lesquelles il y a beaucoup de vrai d'ailleurs, de même que, dans la Renaissance, il n'y a pas que du faux : « Il est inutile de me répéter ; j'ai déjà dit ce que je pensais de la Renaissance, en expliquant les sculptures de Solesmes, et j'ai motivé mon appréciation dans mon *Étude sur l'Art chrétien* et dans mes *Lettres d'un solitaire*... J'ai examiné l'esthétique de la Renaissance et j'en ai étudié l'application dans les œuvres de ses deux plus illustres représentants, Raphaël et Michel-Ange. J'ai heurté bien des préjugés... Je les combats (2) dans mon livre et je présente des rectifications historiques et des considérations nouvelles, glorieuses pour l'Église et la France. Des juges compétents m'ont dit que j'avais trop tôt raison. » (p. 548) Cette dernière phrase ne porte pas sur la thèse flamande, à la défense de laquelle les pages suivantes sont d'ailleurs inutilement consacrées (p. 550-551) : la bouche du modeste adversaire est close désormais. En somme, l'auteur n'ajoute rien et ne peut rien ajouter à ses preuves ; il pousse ensuite son attaque contre la thèse des Richier. Là sa partie est belle, et il la joue avec esprit ; mais, en abusant de ses avantages, il s'est donné deux torts : celui de malmener un adversaire qui l'avait ménagé beaucoup, et celui d'écrire sur le Tombeau de Saint-Mihiel, œuvre de très haute valeur, plutôt une charge qu'une critique d'art : charge malheureuse, lorsque, cédant à cette préoccupation bizarre qui le hanta jusqu'en sa solitude, il critique la Vierge défaillante, dans laquelle il ne veut voir, de si loin, « qu'une matrone bien portante » ou « une dame qui se trouve mal et dont il est facile de deviner les belles proportions et les gracieuses formes au milieu de ces draperies si abondantes et si bien modelées ». (p. 689) Il se trompe, en disant que l'artiste « a fait du sujet une scène de famille » (p. 693) ; il y a là une autre grandeur, une énergie singulièrement plus noble et plus mâle que dans les scènes de famille où l'école flamande a excellé. Il frappe à faux en critiquant la composition (*ibid.*), puisqu'il est à peu près hors de doute qu'elle n'est point celle que l'artiste avait prévue (3). Il s'avance trop en donnant une telle importance au protestantisme de Ligier

(1) Tome LXXIX (XXIV de la 3e série), 1884, p. 544, 681.

(2) Comme nous tenons à être scrupuleusement exact dans ces analyses par extraits, nous notons ici que ces trois mots s'appliquent non pas aux « préjugés », mais aux « principes de la Renaissance » qui en ont été l'objet. Le sens n'étant pas changé pour cela, nous avons cru pouvoir abréger par cette coupure.

(3) Voir à ce sujet : *Projet de restauration du Sépulcre. Le passé, le présent et l'avenir*, &c., par J. Collignon, Saint-Mihiel, 1863, in-8°, 59 p. — *La Question du Sépulcre*, par Dumont, Saint-Mihiel, 28 janvier 1863, in-8°, 8 p. — *Un cri général sur la question du Sépulcre*, par le même, *ibid.*, 23 février 1863. — *Respect au Sépulcre ! Point de déplacement ! ou Ligier Richier vengé dans son chef-d'œuvre*, par J. Bonnaire, Nancy, 1863, in-8°, 64 p. — Ces brochures sont pour ou contre ; nous suivons le sentiment de M. Cournault, à qui cette bibliographie est empruntée : *Ligier Richier, sculpteur lorrain du* XVI*e siècle*, Paris, Rouan, 1887, grand in-8°, 55 p. & 22 gravures, p. 39.



Héliog. Dujardin

LA PAMOISON

Groupe central

Richier (p. 681 et suiv.), puisqu'on ignore à quelle date cet artiste est passé à l'hérésie. Mais il a raison de dire qu'à Saint-Mihiel la foi n'a plus le cachet simple et naïf qui caractérise les groupes de Solesmes. Il a raison, en somme, de signaler les différences qu'il aurait peut-être définies avec plus de justesse s'il eût été plus disposé à les approfondir. Comme toujours, la note exagérée a fait oublier celle qui était juste ; on a accusé M. Cartier d'avoir méconnu le grand sculpteur lorrain. Nous devons rappeler qu'il adhère pourtant sans réserve au jugement de M. V. Fournel (p. 688), que nous citerons en étudiant le Sépulcre de Richier ; et nous donnons ici son appréciation personnelle, qui, pour n'être pas complète, n'est pas injuste cependant : « Il y a dans son œuvre moins d'imitation italienne [qu'à Solesmes], plus de réalisme et d'étude de la nature, une grande élégance, une recherche passionnée des détails, et surtout une admirable finesse d'exécution. C'est là sa véritable supériorité ; il travaille la pierre comme Albert Durer le cuivre, et son ciseau représente les objets avec la vérité du peintre le plus habile. » (p. 693)

Si la campagne de M. Souhaut en faveur des Richier n'eut pas l'issue que l'honorable auteur souhaitait si vivement, elle n'en affirmait pas moins la tendance générale à chercher dans un atelier provincial l'origine de nos sculptures. Logiquement, on allait à resserrer les recherches dans le Maine ou dans les provinces voisines ayant eu avec le Maine des relations artistiques. Il fallait étudier un à un les monuments similaires de l'Anjou, de la Touraine et du Maine, en tirer, si c'est possible, une connaissance au moins générale du faire particulier à chaque terroir, enfin comparer au monument de Solesmes ; et si un tel travail, fait par un homme compétent, n'apportait pas quelque certitude, on n'aurait plus qu'à se contenter des vraisemblances, en attendant la trouvaille inattendue du document tant cherché. Et, de ce dernier côté, il restait peu d'espérance. Les archives de Tours et d'Angers venaient d'être fouillées en tous sens par deux chercheurs d'un mérite reconnu, les deux archivistes qui s'étaient justement placés au même point de vue de l'art et des artistes en Touraine et en Anjou. Pour le Maine, on avait déjà de bons travaux, et l'érudit secrétaire de la Société archéologique, M. l'abbé Esnault, augmentait chaque jour, de documents glanés jusque dans les minutes des notaires, sa précieuse collection de notes sur les artistes manceaux. Depuis longtemps, dom Guéranger, dom Piolin, dom Rigault, M. Cartier, avaient fait ou fait faire de nombreuses recherches aux Archives nationales ; M. Cartier s'était adressé aussi aux archivistes d'Anvers. Le mérite et l'activité des travailleurs n'avaient pas manqué dans cette campagne ; peut-être cependant eût-elle été plus fructueuse, s'il y avait eu une cohésion méthodique entre les efforts individuels. Partout on avait cherché aux points de repère que l'histoire de Sablé et de Solesmes indiquait : partout les investigations étaient restées sans fruit. On ne pouvait donc plus guère espérer que la chance d'un heureux hasard. Tel était, du côté des documents, l'état des choses ; les recherches que nous avons faites nous-même, depuis lors, dans quelques filons encore neufs (1), ne l'ont point amélioré.

Pour les monuments, la difficulté n'était pas moindre, sans doute, mais au lieu d'un océan sans rivages, c'est un terrain défini qu'on avait à explorer ; &, dans ce terrain des trois provinces, un champ plus limité encore, le travail des « tailleurs d'ymaiges » et maîtres d'œuvres de 1490 à 1560 environ. Du moins, tel est le programme qu'on aurait pu raisonnablement imposer à l'auteur d'une étude artistique sur Solesmes, s'il ne se trouvait

(1) Les comptes de Charles VIII, les papiers des Guise & les minutes des notaires de Sablé.

déjà, comme un détail dans un ensemble, rempli et bien au delà, dans l'important ouvrage que M. Palustre a entrepris, non point en particulier sur Solesmes, mais sur la Renaissance française en général.

On connaît *La Renaissance en France*(1). L'auteur, M. Léon Palustre, ancien directeur de la Société française d'archéologie et du *Bulletin Monumental,* président de la Société archéologique de Touraine, se présente tout d'abord avec un double avantage. Il a étendu un peu partout en France ses études personnelles sur l'époque en question : son coup d'œil est exercé. Il ne s'occupe pas spécialement de Solesmes : il sera impartial. Fort sur l'argument général, qui prime quand il s'agit de comparaison, sera-t-il aussi bien au fait des particularités ? On peut le croire, parce qu'ayant déjà vu les sculptures de Solesmes avec le congrès en 1878, il les a étudiées pour son propre compte en 1886.

Tel est le dernier critique qui ait parlé sur la question. Ses pages, dont la brièveté est imposée par le plan général, sont nerveuses et claires. L'analyse en est difficile : on résume mal ce qui n'est déjà qu'un résumé. Pour apprécier il faut lire; c'est vite fait, et on relit. La thèse flamande de M. Cartier est examinée la première. L'argument, trop seul(2), de Marguerite d'Autriche envoyant de Flandre à Brou des Flamands, est récusé à cause même de sa solitude et aussi parce qu'il n'a rien de caractérisé(3). La pierre de Touraine, qu'on croît reconnaître à Solesmes, est opposée à celle de Caen, que les frères de Vriendt faisaient venir (p. 5). Les prétendus Allemands de la cathédrale d'Angers sont des Angevins authentiques; comment prouver par là que les faveurs de la province étaient pour les étrangers ? Des trois monuments flamands allégués, le retable de Hal porte une inscription signataire, qui nomme *Jehan Mone* (1533), et non pas un de Vriendt; le tabernacle de Léau, qui s'exécutait d'ailleurs juste en même temps que la Belle Chapelle de Solesmes, est aussi évidemment flamand que celle-ci l'est peu; le jubé de Tournai, qui est au plus tôt de 1566, avance de beaucoup sur sa date; la Belle Chapelle, au contraire, retarde sensiblement, et cela n'est pas pour les rapprocher. « ... Tandis qu'à Solesmes nous sommes encore sous l'influence de la première Renaissance, que Jean Bougler a eu visiblement affaire à un esprit tant soit peu attardé dans les pratiques d'un autre temps, à Tournai au contraire, l'avance est considérable et l'on se croirait presque aux dernières années du XVIe siècle. » (p. 7) De la comparaison tripartite, on voit qu'il ne reste pas beaucoup, si l'on veut bien se souvenir que c'est tout particulièrement le retable de Hal que M. Cartier compare à notre Belle Chapelle, croyant exalter un Floris (*op. cit.* p. 96 et suiv.); qu'il

(1) *La Renaissance en France,* par Léon Palustre, illustrations sous la direction de E. Sadoux; Paris, Quantin, in-fol., nombreuses planches. Le chapitre sur Solesmes a été donné seul dans le *Forum artistique,* 1886, & tiré à part, brochure in-8° de 16 p., Paris, imp. Lutier, 1886.

(2) On trouve en Anjou deux artistes flamands; l'un d'entre eux seulement est du XVIe siècle, c'est Jehan de Robelart, « *peintre très-excellant, flaman de nation, natif de la ville d'Anvers* », mort à Angers le 16 novembre 1594. M. C. Port, à qui nous empruntons la mention de ces deux artistes (*Dictionnaire,* 1878, & *Les Artistes angevins*), ne l'a rencontré nulle part ailleurs qu'aux Archives d'Angers, GG, 112. C'est pour cette raison sans doute que M. Cartier n'a pas voulu tirer parti d'un fait qui serait favorable à sa thèse, si le peintre Robelart avait produit des œuvres qu'on pût étudier. D'ailleurs, à supposer même qu'il en eût été ainsi, il n'y aurait pas eu là de quoi relever les autres arguments qui s'écroulent.

Le second artiste flamand qui se soit fait connaître à Angers est venu près d'un siècle trop tard. C'est Jacob-Rodolphe Score, ou maître Rodolphe, mort en 1671, à Angers, où il était depuis 1654 environ.

Dans le Maine, le seul Flamand qui puisse justifier d'une réputation connue serait Barthélemi de Mello ; il appartient à un temps plus éloigné encore, puisque le *Saint Martin partageant son manteau*, qu'il exécuta « sur les ordres du célèbre amateur Fréart de Chantelou, pour l'église supprimée de Saint-Martin » à Château-du-Loir, est de 1687 environ. (Abbé Charles, *Guide du touriste,* p. 156.) Mello serait aussi l'auteur de l'*Hercule étouffant Antée,* au château du Lude. L'ouvrage de M. Esnault sur les artistes du Maine fournira peut-être d'autres noms.

(3) Page 4 du tire à part.

fait du jubé simple mémoire (*ibid.* p. 96), et qu'il a vu seulement du tabernacle de Léau la gravure donnée par le *Magasin pittoresque* en 1865 (*ibid.* p. 98). Il faut suppléer à cette dernière lacune par un témoignage oculaire, et M. Palustre, à l'appui du sien, en cite un autre d'autant plus intéressant qu'il est belge ; le voici : « A Solesmes, on ne retrouve aucune réminiscence des motifs de décoration que Floris avait employés à Léau [1552], et qui donnent, pour ainsi dire, leur cachet aux productions de l'école flamande. Floris aida même à propager ce genre d'ornementation par le recueil qu'il publia à Anvers, en 1556, et ouvrit la voie où le suivit d'abord son frère Jacques, puis Vrandeman de Vriese. Comment peut-on s'expliquer qu'il n'y en ait aucune réminiscence dans un travail [Solesmes, 1553] qui vient se placer entre ces deux œuvres qui ont tant de rapport entre elles (1). »

La thèse lorraine de M. Souhaut vient ensuite et n'est pas plus heureuse. La présence à Saint-Mihiel et à Solesmes de tout le bagage ornemental de la Renaissance, consoles, perles, oves, vases et arabesques, oiseaux et animaux, anges et génies, ne prouve rien ; c'est un trait général de l'époque (2). Il faudrait des traits particuliers de ressemblance, et l'on n'en trouve pas un seul qui vaille. Loin de là, « tandis que sur les bords de la Meuse, le *réalisme* est à l'ordre du jour, que, dans l'arrangement des groupes on s'affranchit aisément des traditions reçues, sur ceux de la Sarthe au contraire, on cherche avant tout à faire *prédominer l'idée,* et rien ne s'exécute en dehors d'un certain programme depuis longtemps tracé... Le Maine et la Lorraine possèdent chacun un chef-d'œuvre ;... rien n'empêche que deux grandes compositions, sans rapport entre elles, ne figurent également au premier rang. » (p. 8) (3)

Cherchant ensuite à nommer les auteurs inconnus de la Belle Chapelle de Solesmes, M. Palustre propose Jean Desmarais, Angevin, et ses deux compatriotes, Jean de Lespine et Jean Giffard (p. 8, 9). Desmarais a pour lui qu'il fut le « représentant le plus attitré » de l'école de Michel Colombe et qu'il habita au Mans comme à Angers. Nous reviendrons sur cette hypothèse quand nous aurons à mettre en face l'une de l'autre la Belle Chapelle et une œuvre certaine des artistes angevins (4).

Sur le Sépulcre du Christ, M. Palustre n'a que deux pages, mais elles sont pleines de choses. Il s'étonne « qu'on ne soit pas aperçu de l'importance majeure présentée... par deux pilastres à candélabres, égarés au milieu de l'ornementation toute gothique » (pl. VIII), qui « font songer en quelque sorte irrésistiblement aux « tailleurs de massonnerie entique

(1) *Messager des Sciences historiques,* 1re livraison, Gand, 1882, p. 14 ; Palustre, *op. cit.* p. 6, note 2.

(2) Souhaut, p. 170 ; Palustre, p. 7.

(3) Pour compléter ces appréciations qui résument les nôtres, nous transcrivons la note que l'auteur ajoute à cette place : « M. Cartier, dans deux articles publiés en 1884 (*Revue du Monde catholique,* nos du 15 & du 1er septembre), s'est montré fort injuste envers le Sépulcre de Saint-Mihiel, que du reste il n'a jamais vu. Naturellement, il défend à nouveau son attribution des sculptures de Solesmes à des artistes flamands, &, chemin faisant, déclare que « ses explications n'avaient pas encore rencontré « de contradicteurs » (p. 544). Cela prouve que M. Cartier n'est guère au courant de tout ce qui se publie. Ses idées ont été combattues non seulement en France, presque aussitôt leur apparition (*Congrès archéologiques de France,* 1878, p. 326 ; *Guide illustré du touriste,* par M. R. Charles, 1880, p. 186 ; *Bulletin Monumental*, 1881, p. 664-666), mais encore en Belgique (*Messager des Sciences historiques*, 1882). »

(4) Passant de l'ensemble aux détails, l'auteur critique la multiplicité des cartouches à inscriptions (p. 11) ; au point de vue de l'art, l'observation est parfaitement juste ; dans le cas particulier, cet accompagnement de paroles écrites donné à l'action des personnages est un caractère à noter. L'ensemble de la décoration est jugé « un peu monotone » (p. 13, note 1) ; comme effet produit, c'est exact, parce que l'ornemaniste semble avoir plutôt cherché l'effet des lambris en bois que celui de la décoration architecturale. Et pourtant si l'on examine de près les frises & surtout les pilastres, on constate que les motifs ne sont pas répétés une seule fois. L'impression de monotonie provient peut-être aussi de l'excessive profusion. Enfin des remarques très justes commentent savamment toutes ces figures, « qui tiennent un juste milieu entre les exagérations du réalisme & celles de l'école absolument contraire ». (p. 13)

italiens » employés par Michel Colombe, dont parle Jehan Perréal dans sa longue lettre au secrétaire de Marguerite d'Autriche. » (p. 14) On a vu, au cours de ces recherches, que tous les auteurs, ou à peu près, ont été plus ou moins frappés du cachet particulier de ces pilastres; mais personne n'avait saisi l'explication, riche de conséquences, que le texte de Jehan Perréal peut en fournir. M. Cartier, qui a reproduit ce texte, n'avait pas fait le rapprochement. Il y aurait là cependant un bon argument de plus en faveur de Michel Colombe, ou au moins de l'école de Tours. Or, si l'on ne peut dire encore que cette thèse soit mathématiquement démontrée, nous croyons sincèrement qu'elle reste *première* en ligne et qu'elle est très près du but. Autre appréciation qui appartient aussi à l'auteur que nous analysons : « ... La comparaison que nous avons pu établir avec la partie *ornementale* du tombeau de François II à Nantes ne laisse aucun doute sur la communauté d'origine. Jean de Fiésole et son compagnon inconnu (1) ont bien certainement travaillé à Solesmes... » (p. 14-15) Or ils faisaient partie de l'atelier de Michel Colombe : donc Michel Colombe a dirigé l'exécution du Sépulcre de Solesmes, qui n'a rien d'indigne du maître et qui lui doit « le double charme de la noblesse et de la simplicité. » (p. 15) Ce n'est certainement pas trop dire, et nous trouvons pour notre part qu'en fait de noblesse, le Tombeau du Christ l'emporte de beaucoup sur l'autre monument.

Avec ces raisons nettes et fermes menées tout droit au but, l'auteur de la notice attaque de front la partie adverse et laisse sur le terrain des morts et des blessés; c'est la fortune inévitable de toute action décisive, et la sienne, croyons-nous, décide ce qu'on pouvait décider. L'idée des artistes angevins, ne l'oublions pas, est présentée par lui-même non comme une décision mais comme une hypothèse (p. 11, note 2), et, comme telle, les vraisemblances sérieuses dont il l'entoure la placent au premier rang (2).

La notice de M. Palustre dans *La Renaissance en France* est la dernière étape importante qu'on ait fait faire à cette question des sculptures de Solesmes, qui a mis en train tant de plumes depuis 1802. On a maintenant l'évolution successive des systèmes, avec leurs côtés faibles et leurs côtés forts. De ce *gurgite vasto,* des conclusions variées émergent; il ne reste plus qu'à les confronter avec les monuments; nous aurons laissé dans ces deux longs chapitres tout le bagage bibliographique, et pour une bonne part au moins, cette catégorie d'arguments qui relève plutôt de l'histoire et de l'archéologie pure que de la critique d'art; nous retrouverons le reste quand nous résumerons sur place les questions d'origine et les titres respectifs des œuvres à comparer.

Dès 1887, on avait compris à Solesmes que, faute de documents décisifs et pour ne pas attendre trop longtemps, il était bon de fixer l'état d'une question si débattue. Il y a du moins quelque chose de cette pensée dans l'appendice intitulé : *Travaux sur l'histoire et les Saints de Solesmes,* du tome I des *Mélanges* (3). L'appendice est précédé de l'*Essai historique* de 1846, complètement épuisé avant cette réimpression, et du *Voyage à Solesmes* de M. de Cazalès ; on y retrouve aussi le *Mémoire* à dom Mabillon de 1702.

Nous n'ajouterons pas ici une iconographie des sculptures de Solesmes ; il faudrait

(1) *La Renaissance en France,* p. 111 & 79.

(2) Relevons en passant une méprise dont le R. P. dom Piolin a été victime, à la page 5, note 3. Ce n'est pas lui qui avait publié les documents sur Desmarais & Giffart, dans *Le Maine et l'Anjou,* tome II, article sur la cathédrale d'Angers ; c'est M. P. Belleuvre ; & si, en 1878, il a laissé passer l'erreur de M. Cartier sur ces artistes, il a donné le texte de M. Belleuvre en 1879, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut.

(3) 1 vol. in-8 de xv-612 p., Solesmes, imp. Saint-Pierre, 1887, p. 531-552.



CHAPELLE DE GAUCHE

Vue d'Ensemble

Ensevelissement et Assomption de la Vierge

chercher beaucoup pour trouver peu. Le premier essai à notre connaissance est une lithographie du Tombeau du Christ que M. Verger joignit à sa *Notice sur Jublains* dès 1834. On connaît le dessin de M. de Wismes, donnant la partie inférieure du même monument, dans *Le Maine et l'Anjou,* tome I, 1854. Nous avons parlé plus haut des généreux efforts de M. le duc de Chaulnes en 1879-1880. Ensuite c'est une maigre phototypie de l'Ensevelissement de la Vierge, dans l'ouvrage de M. Souhaut (*op. cit.*, 1883, p. 185); elle provient d'un cliché meilleur qu'elle, fait par M. Karren, de Caen. Puis des gravures de genre dans l'*Illustration* du 20 février 1875; dans la *Semaine des familles,* 16, 23 et 30 avril 1881; dans le *Monde illustré* du 1er avril 1882. *La Renaissance en France* de M. Palustre, 13e livraison, contient trois eaux-fortes représentant la face nord de la Belle Chapelle, la scène de la Pâmoison et la Madeleine (p. 141, 170, 138); nous en avons parlé dans notre avant-propos. Enfin le bel ouvrage de M. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII,* donne une héliogravure de l'Ensevelissement du Christ (p. 534). Nous n'essayons pas d'être complet, nous mentionnons ce qui a passé sous nos yeux au cours de la précédente recherche bibliographique. Une place spéciale revient aux sept dessins à la mine de plomb exécutés par M. Châtel et conservés au musée de la ville du Mans, sous le n° 367 ; c'est eux que les éditeurs du *Cartulaire* de la Couture se proposaient de reproduire et que M. le duc de Chaulnes jugeait insuffisants. Si fidèle qu'en soit le trait, il ne peut donner une idée de l'effet produit, encore moins représenter le faire des sculpteurs.

CHAPITRE IV

LE TOMBEAU DU CHRIST

La description du monument n'est pas à refaire après dom Guéranger ; ses pages sobres et simplement écrites sont ce que nous pouvons donner de mieux pour préparer le lecteur à l'étude des deux chapelles. Le père abbé a su éviter de se lancer prématurément dans les systèmes; n'étant préoccupé d'aucune idée fixe ou préconçue, son jugement sûr a pressenti la vérité sur la plupart des points douteux.

« On aperçoit d'abord (1) un vaste portail gothique, que son caractère fleuri, plus encore que l'inscription placée au bas des deux pilastres latéraux, nous force de rapporter à la fin du xve siècle. Un arc surbaissé introduit l'œil sous une voûte aux ogives larges et tourmentées, d'un effet assez lourd. Sous cette grotte, huit personnages de haute stature (2) accomplissent la sépulture du Sauveur. C'est d'abord à gauche Nicodème, en robe damassée, camail de pèlerin et aumônière, ceinture ornée de caractères gothiques (3), le turban en tête, et les traits du visage à demi ensevelis sous une barbe majestueuse.

« En face, Joseph d'Arimathie, avec le costume du temps de Louis XI, et décoré du collier de quelque ordre de chevalerie. Suivant la tradition du pays, ce personnage, qui évidemment est un portrait, figure un des anciens seigneurs de Sablé. Si cette tradition est fondée, on pourrait affirmer avec quelque probabilité que cette statue représente les traits de Jean d'Armagnac, duc de Nemours, qui était en possession de la seigneurie de Sablé en 1496, & l'un des bienfaiteurs du monastère.

« Le Christ, étendu sur le linceul, présente ces grands et nobles traits que l'on retrouve fidèlement dans toutes les traditions de peinture et de sculpture du moyen âge, qui les avait reçues des siècles précédents. Il est à regretter que cette statue, jugée d'ailleurs diversement par les artistes, suivant l'école à laquelle ils appartiennent, ait autant souffert des injures du temps.

« La Vierge, dans une attitude de désolation, est soutenue par saint Jean, dont on doit

(1) Planches IV, V, VI.

(2) Dimensions du monument : largeur totale, 5^m 40; hauteur, 9^m; profondeur totale, 2^m 60; Nicodème, hauteur, 2^m; Joseph d'Arimathie (ou Jean d'Armagnac), 1^m 80; personnages du fond, hauteur moyenne, 1^m 65 (ils sont surélevés de 0^m 30 environ).

(3) Ou plutôt pseudo-arabes, comme tous ceux qu'on peut voir dans ce groupe.

remarquer les traits calmes et purs, et le costume d'une grande richesse. A la gauche de la Vierge sont deux femmes qui semblent être des portraits et dont le costume, contemporain du monument, est exécuté avec une rare fidélité. L'une d'elles tient un vase rempli de parfums qu'elle se dispose à répandre sur le corps du Christ. A l'autre extrémité, à la gauche de saint Jean, un disciple, avec barbe et turban, offre des traits pleins de sentiment; il arrête ses regards sur la tête du Christ, et se prépare aussi à répandre des parfums. Mais ce qui étonne le plus dans ce groupe, c'est la Madeleine, assise en méditation sur le premier plan de la scène. Cette figure, de même famille que le saint Jean, est rendue avec une exquise pureté de ciseau. Elle vit, elle respire doucement; son silence est en même temps de la tristesse et de la prière. Rien ici qui ressente l'inspiration profane de l'antique; l'artiste n'a pris qu'en lui-même, dans les mœurs et dans les croyances de son temps, le type qu'il a réalisé. En un mot, c'est l'art catholique développé, mais réduit encore à ses seules forces, et produisant de lui-même à la fin du xve siècle (1).

« Quatre charmants petits anges, deux tenant des chandeliers, et deux autres présentant, l'un, le voile de la Véronique, sur lequel est empreinte la face du Christ, l'autre, la bourse qui renferme les deniers, prix de la trahison de Judas, se détachent gracieusement des murs de la grotte ; ce dernier surtout est remarquable par une ineffable expression de douleur enfantine (2). Le pendentif, avec chapelle gothique, qui descend de la voûte, est destiné à recevoir la relique de la sainte épine, conservée depuis le XII[e] siècle dans le trésor du monastère de Solesmes. A la partie inférieure de ce pendentif, on lit en lettres d'or, un peu effacées, ces paroles du Psalmiste qui font allusion à la sépulture du Christ : *Factus in pace locus ejus* (3).

« Le cintre extérieur du caveau est orné d'une guirlande de petits arcs trilobés de la plus grande légèreté; mais on ne saurait trop admirer le double arceau de branches et de feuillages qui s'élève au-dessus. Nul monument en France (4), à quelque époque qu'il appartienne, n'offre rien de supérieur en élégance, en délicatesse. On dirait que ces rameaux, si gacieusement courbés en arc, ont été magiquement transformés en pierre.

« Les deux soldats mutilés qui gardent l'entrée de la grotte (5) présentent de beaux détails de costume militaire, partie antique, partie chevaleresque. Plusieurs des mutilations qui les défigurent remontent à l'époque de nos grands troubles politiques; quelques-unes datent de plus loin. Il fut un temps où, conduits par un zèle qui rappelle celui de Clovis et de ses Francs, les villageois de Solesmes vengeaient sur ces deux malheureux satellites les outrages dont Jésus-Christ fut l'objet de la part des Juifs.

« Les deux pilastres qu'on admire à la droite et à la gauche du caveau, et dont les arabesques saillantes sont d'une si grande richesse, portent au bas, celui de gauche, l'inscription suivante, en caractères du xv[e] siècle : M° CCCC° IIII[xx] XVI° ; l'autre, celle-ci : KAROLO VIII° REGNANTE.

« La partie supérieure du monument est séparée de l'inférieure par une sorte de rinceau délicatement ouvragé en feuillages, choux et fleurs merveilleusement évidés. On y

(1) Prise à la lettre, cette appréciation serait inexacte. Elle s'explique par la date à laquelle le père abbé écrivait (1846), & surtout par ce fait que l'influence italienne est encore très réservée dans ce monument, qui appartient pourtant à la transition.
(2) Voir planche VII.
(3) Psaume 75, verset 2. Inscription refaite en noir depuis.
(4) Les monuments de la fin du xv[e] siècle présentent presque tous ces qualités ; bien peu les ont à un degré supérieur.
(5) Voir planche VIII.

remarque quatre écussons, dont l'un a pour supports des anges, l'autre des lions, et les deux autres sont enchâssés dans les feuillages. Les armoiries ont été grattées (1).

« Un calvaire avec tous ses accessoires occupe la partie supérieure du portail. Le Sauveur n'est plus sur la croix; Nicodème et Joseph d'Arimathie viennent de l'enlever pour l'ensevelir. Les deux voleurs sont encore attachés sur l'instrument de leur supplice : leurs membres contractés cherchent à rendre l'effort de la douleur. Le sculpteur a prêté, on ne sait pourquoi, une perruque large et bouclée à celui des larrons que la place qu'il occupe, à la gauche de la croix, nous désigne comme le mauvais.

« David d'un côté, le diadème en tête, Isaïe de l'autre (2), prophétisent de concert sur la gloire du Christ, manifestée jusque dans l'humiliation de la mort et du tombeau. Sur le phylactère que le roi prophète tient en ses mains, on lit les paroles du psaume XVe : *Non dabis Sanctum tuum videre corruptionem.* Celui d'Isaïe porte ces paroles tirées du chapitre XI de sa prophétie : *Erit sepulcrum ejus gloriosum.*

« Un ange, d'une pose et d'une figure graves et enfantines tout à la fois, embrasse le pied de la grande croix. Un autre, placé sur la croix du bon larron, présente d'une main la colonne, de l'autre les fouets de la flagellation; tandis qu'aux pieds du mauvais larron, un troisième ange, auquel on a donné aussi une chevelure énorme, supporte les débris de la lance et du roseau.

« Enfin, à la hauteur des fenêtres, sont deux anges revêtus du surplis et de l'étole, et qui portaient, avant d'avoir été mutilés, quelques autres instruments de la passion. L'un d'eux conserve encore les débris d'un objet qu'on reconnaît aisément avoir été la couronne d'épines.

« La même chapelle de droite renferme un autel au-dessus duquel devait être placé un groupe semblable à celui que nous admirerons bientôt dans l'autre chapelle. Ce travail ne fut point achevé : il appartient à l'ensemble des sujets qui décorent la chapelle de gauche, et là s'arrête l'œuvre de Jean Bougler, la date 1553, inscrite sur une des quatre colonnes qui accompagnent l'autel, étant voisine de celle de la mort de ce prieur. La plus légère inspection de ce nouveau monument, véritable hors-d'œuvre dans cette chapelle, montre qu'il appartient à l'époque de la Renaissance. Les arabesques qui décorent les colonnes et le rinceau qui règne au-dessus sont de la plus grande richesse, mais d'un caractère presque entièrement mythologique. On ignore à quelle époque fut détruite la cinquième colonne qui devait être au milieu. Peut-être cette destruction eut-elle lieu dans le temps où l'on badigeonna toute cette partie, et même le bas-relief si remarquable qui fait actuellement le principal ornement de l'autel (3). Le sujet de ce bas-relief est le martyre des Innocents. Malgré ces mutilations, il offre encore une scène complète où l'artiste a rendu avec bonheur la désolation des mères, la fureur des soldats, le désordre du massacre. Tandis que les figures du premier plan se montrent presque détachées du fond par une forte saillie, la sainte Famille paraît fuir en Égypte dans le lointain.

(1) Ces armoiries ont été retrouvées; voir planche IV. L'écusson supporté par des lions offre les armoiries de Guillaume Cheminart. Les trois autres sont ceux du roi Charles VIII, de la reine Anne de Bretagne & des Dauphins de France. Nous en parlons plus loin.

(2) Voir planche IX. David est à gauche du spectateur.

(3) La colonnade appartient à la chapelle de gauche, qu'elle fermait sur la nef, & c'est bien lors des réparations mauristes (1720-1731 environ) qu'elle fut apportée à cette place; c'est sans doute à cette époque que la colonne du milieu fut brisée, pour laisser voir la Pietà. Dom Bougler fit quelques embellissements à cet autel; le bas-relief fut peut-être posé aussi de son temps, mais rien ne fait croire qu'il ait commencé un groupe à cet endroit. Voir planche XXV.



L'ENSEVELISSEMENT DE LA VIERGE

Ensemble

« Au-dessus se trouve placée une Madone de Pitié (1). Ce groupe est la sculpture la plus ancienne de l'église ; son style et l'arc surbaissé qui l'encadre indiquent le milieu du xve siècle (2). » Étudions maintenant le monument.

Qu'on se place à bonne distance et qu'on embrasse d'un coup d'œil le Tombeau du Christ, depuis le sol jusqu'aux voûtes, plusieurs impressions très nettes se présenteront à la fois. Si le caractère spécial de tous les personnages ne montrait dès l'abord qu'on a là une mise au tombeau et un calvaire, on penserait volontiers au décor d'une salle d'honneur ou d'une chapelle de quelque château royal. Dans l'ensemble, la scène du bas entre à peine pour le quart de la superficie, si l'on ne tient pas compte des larges voussures qui l'encadrent à titre d'ornement. L'œil est moins vite saisi de l'action qu'elle représente, que l'esprit n'est frappé de l'unité de l'idée générale. C'est beaucoup moins l'ornementation disproportionnée d'un sépulcre, que la réunion des mystères divins qui consolent l'homme de la mort. La passion sanglante du Rédempteur est discrètement exprimée par les anges qui ont apporté là les instruments de douleur ; les croix du Calvaire sont dressées ; deux d'entre elles portent encore leur victime ; le Christ, lui, va disparaître dans le tombeau, et ceux qui l'ont aimé pleurent autour de lui. Mais son sépulcre sera le point de départ de sa gloire et de la nôtre, « *Sepulcrum ejus gloriosum* » ; car il n'aura pas connu la corruption, « *Nec dabis Sanctum tuum videre corruptionem* » ; le tombeau devient un lieu de paix, « *Factus est in pace locus ejus* (3). » Telle est l'unité qu'on perçoit sans effort ; aucune note, aucun mouvement ne cherche à primer les autres. C'est bien, pour nous du moins, l'impression de ce calme ensemble qui domine tout d'abord.

Si l'idée est une, le moyen qui l'exprime l'est aussi. L'architecture domine, elle a donné l'idée et la forme d'un portique monumental, c'est elle qui divise et qui relie, elle qui fournit leur cadre au tout et aux parties, elle qui décore à sa manière les lignes elles-mêmes et les fonds plats. C'est un *monument* qu'on a construit d'une façon plus ou moins heureuse avec ses membres et ses proportions ; la statuaire occupe seulement dans l'ensemble la place que l'architecture lui a laissée.

Comment l'idée est-elle rendue par ce moyen ? Pour s'en rendre compte, il faut analyser rapidement le travail de l'architecte. L'œil est séduit tout d'abord par cette richesse de bon goût, par cette élégance distinguée ; à demi voilés sous chaque pli de la pierre, on pressent des bijoux orfévrés. On est charmé par les détails avant d'avoir compris les lignes, et cette inversion n'inquiète pas encore, parce qu'en courant malgré lui aux broderies de pierre, l'œil retient la silhouette un peu vague d'un couronnement léger qui doit faire corps avec ce portique solide et s'élancer plus haut. Dès qu'on revient à étudier les lignes, le charme tombe en partie : l'architecture, elle aussi, s'est oubliée au profit des détails d'ornement. Ces deux pilastres merveilleusement enrichis portent bien l'entablement brodé, mais ils s'arrêtent là, coiffés par cette moulure prismatique retournée qui comprime leur élan. Ce qui monte plus haut ne les continue pas ; ils n'ont pas été faits pour porter ce petit ange ; et cette longue tige de croix, peu gracieuse d'ailleurs, n'est qu'un trompe-l'œil ingénieux. Tout en haut, cette corniche moulurée, que rehausse une crête légère, n'est certainement pas portée par les pinacles des deux fenêtres, elle ne tient que dans le mur,

(1) Voir planche X. Hauteur, 1^m 15.
(2) Nous la croyons moins ancienne d'une cinquantaine d'années, nonobstant l'avis de M. Cartier (*op. cit.* p. 9).
(3) Ce sont les trois inscriptions du monument.

elle semble prise dans la pierre comme la corniche d'un meuble peut être prise en plein bois. On voulait encadrer sans doute, mais la ligne qu'on néglige s'est dérobée, elle n'excelle plus à profiler. En haut et en bas, le même défaut s'observe. En bas, les voussures de la grotte n'ont comme support que des moulures trop grêles. Vainement l'originalité de l'artiste a-t-elle continué ces pieds-droits imaginaires au-dessus de leur point de rencontre avec les arcs, rappel voulu à la verticale des pilastres pour accuser davantage la perspective de profondeur. Toute cette légèreté est gracieuse quand même, mais nous sommes loin des portails à colonnettes qu'on faisait si fermes, si rationnels, et si légers aussi, moins de cent ans auparavant. En haut, c'est autre chose. La grosse moulure retournée qui forme corniche sur l'entablement paraît couper trop l'ensemble, parce qu'on n'a pas su relier ce qu'elle supporte à ce qu'elle couronne ; elle prend à mi-corps les deux prophètes, elle porte seule le poids des deux lucarnes que rien n'appelle d'en bas. Tout ce couronnement qu'on croirait rapporté produit un peu l'effet d'un charmant retable posé sur une magnifique cheminée de château royal ou du moins sur un portique indépendant et complet. En plus petit, ce serait un beau meuble ; en réalité, c'est un joli monument où l'habileté du ciseau prime la science traditionnelle de l'architecte.

Sur ce terrain, le Sépulcre de Solesmes est-il inférieur aux œuvres contemporaines ? Nullement. Il a comme elles les qualités et les défauts de son époque, qui n'est plus celle de l'apogée. Les défauts sont même ici moins apparents qu'ailleurs ; ce monument, *plaqué* au mur intérieur, accuse moins l'invraisemblance des lignes que s'il devait se profiler au dehors. Les qualités sont celles des meilleures œuvres du temps.

Que dire de l'ornementation ? — L'architecture en est encore maîtresse ; c'est elle qui prête ses trèfles, ses ogives et ses rinceaux, mais l'ornemaniste ne sait plus faire sortir tout cela comme le bourgeon sort de la tige, sans qu'une ligne soit rompue, spontanément pour ainsi dire, comme une continuation naturelle et nécessaire des membres qu'il s'agit d'orner. Ces quatre crochets en feuillage, par exemple, qui décorent l'arc surbaissé de la grotte, et qui sont si admirablement fouillés, n'ont rien de commun avec l'arc lui-même. Ne dirait-on pas qu'ils ont été posés là par mégarde et qu'on les y a oubliés ? Cela encore, c'est un des côtés faibles de l'époque, et, comme les autres, on l'oublie volontiers, parce que l'exécution est toujours merveilleuse, et qu'à défaut de force et d'harmonie raisonnée, la grâce ne cesse pas de régner.

C'est bien aussi cette habileté du ciseau dans l'ornementation architecturale qui reste, en dernière analyse, comme le cachet dominant que l'examen d'ensemble révèle. L'examen des détails confirmera singulièrement cette impression.

Si l'on s'avance un peu et qu'on examine le cadre de la Mise au tombeau, on trouvera, dans les voussures et au-dessus, l'habileté de main et les thèmes connus du xve siècle français. Sous ces moulures amincies et presque plates, qui semblent des plis soulevés, courent trois rinceaux de feuillages tourmentés et vigoureux, chêne, armoise, érable très fantaisiste, pris à plus de six pouces dans la pierre, sans qu'on soupçonne le procédé. La fibre végétale, les nervures, les plis de l'écorce, on a tout rendu comme en se jouant. M. Cartier (p. 58) comparait cette sculpture à celle du rinceau léger qui orne les portes de la chapelle Saint-Hubert au château d'Amboise. C'est en effet le même genre, et, de part et d'autre, l'exécution est admirable ; mais à Amboise, c'est la délicatesse et la légèreté qui saisissent ; à Solesmes, c'est plutôt la vigueur. — De chaque côté, la Mise au tombeau est

encadrée par les deux beaux pilastres dont on a déjà tant parlé. Ici, plus rien de commun avec ce qui précède, c'est de la Renaissance toute pure, très près du faire italien. Le ciseau qui a buriné ce travail en 1496 est-il italien ? On serait fortement tenté de le croire. Au milieu du XVIe siècle, les artistes français de province savaient à fond l'ornementation italienne, et cependant la main trahissait encore sa nationalité; ils ont pris au faire italien sa finesse, ils ont gardé quelque chose de plus sec et d'un peu dur. Combien moins l'ornemaniste français de 1496 pouvait-il rendre aussi parfaitement la manière italienne, avec tout ce qu'elle a de fin et de plantureux à la fois ! On peut objecter, il est vrai, que si le candélabre est bien italien de dessin et d'exécution, il est plus chargé d'ornements accessoires que ne le sont en général les œuvres italiennes. Ce serait alors, par sa date certaine et par sa manière très avancée, une des plus intéressantes imitations qu'on puisse voir, explicable seulement par le contact immédiat de l'auteur avec des artistes italiens. Nous ne pouvons mieux faire que de reproduire un de ces pilastres, à l'échelle la plus grande que nous avons pu (pl. VIII) ; la date MCCCCIIII^xx^XVI se distingue suffisamment sur une banderole, tout au bas. L'autre est absolument identique comme dessin et comme qualités ; l'inscription dataire, commencée sur le premier, se poursuit sur le second par ces mots : KAROLO VIII° REGNANTE.

Il est temps de passer à l'examen de la statuaire; elle n'est pas moins intéressante que l'ornement à cette époque de transition. Et puisque nous n'avons plus à décrire, puisque la scène religieuse du Sépulcre a déjà été expliquée, nous pouvons commencer par où bon nous semble, soit, si l'on veut, par le garde mutilé que sa fine armure n'a pas défendu contre tous. On l'a debout près du pilastre, dans la planche VIII. Son mouvement assez dégagé et les particularités de son armure nous font l'attribuer, avec M. Cartier (p. 15-20), aux mêmes artistes que les pilastres. Son compagnon, qui ne le vaut pas comme mouvement et comme proportions, tient cependant de la même origine par les mêmes particularités d'ornement. La pierre est ciselée comme on aurait pu le faire du métal ; il semble bien qu'on retrouve sur cette armure le même outil qui ciselait tout à l'heure le candélabre d'à côté. Les motifs ont une grande ressemblance ; ainsi les quintefeuilles qui ornent le plastron du soldat se voient tout auprès sur le pilastre, à même hauteur; le feuillage fantaisiste dessiné sur ses épaulières, à sa ceinture, au bord de sa cotte d'armes, est bien celui qui couvre une partie du candélabre, les coupes, les urnes et le pied; enfin, les lamelles de sa jupe sont décorées de rameaux analogues à ces deux qui pendent en sens inverse des deux volutes, de chaque côté de l'urne la plus grande. Ce sont des détails, mais ils sont en nombre et confirmés par l'aspect général (1). Les deux gardes suivent donc les deux pilastres ; si une main italienne a travaillé à Solesmes, c'est là sa part. Sinon, il faut voir, dans cette partie du travail, la manière d'un artiste français singulièrement avancé dans l'imitation de l'italien.

Le groupe qui occupe l'intérieur de la grotte doit nous arrêter plus longtemps (2). Dans cette composition si simple, dont l'unité paraît évidente, l'exécution accuse cependant deux manières. Saint Jean soutenant la Vierge, les deux saintes femmes n'ont pas le même genre que Jean d'Armagnac, par exemple. Ces quatre personnages du fond sont plus naïfs

(1) M. Cartier voit, dans ces deux Sarrasins de fantaisie, deux seigneurs de la cour de Charles VIII. (*Les Sculptures*, p. 20.)
(2) Voir les planches IV à XI, ensembles & détails.

de pose et d'expression ; ils se rapprochent davantage de l'ancienne statuaire française. Joseph d'Arimathie, aux pieds du Christ, est un type, un portrait sans doute, habilement étudié ; sa pose est toute naturelle, peut-être plus hardie. En face de lui, Nicodème, avec ses traits réguliers sans originalité, n'est point une étude de nature ; sauf son riche costume, il est moins travaillé. A gauche de Nicodème, le Juif qui tient des parfums possède, au contraire, une tête à caractère, il vaut mieux que son voisin. La Madeleine, si vraiment belle, obtient son effet par les moyens les plus simples ; l'étude de la nature est moins accusée que pour le seigneur de Sablé, il y a moins d'art dans la draperie que dans celle de la sainte femme placée à droite de Jean d'Armagnac ; elle est plutôt simple que naïve, si l'on peut parler ainsi. Il y a donc des inégalités et des différences entre ces huit personnages, et, dans l'œuvre d'un atelier, il ne peut en être autrement ; est-on fondé pour cela à dire qu'elles sont l'œuvre de deux ateliers, l'un français, l'autre italien (1)? Nous ne le croyons pas.

M. Cartier a soutenu cette thèse, qui donnerait à notre Sépulcre un sens artistique tout différent. Ses preuves sont insuffisantes (2), et il s'est lancé dans des classifications purement arbitraires, où nous ne le suivrons pas. Nous présenterons de simples remarques qui conduiront peut-être dans un sens opposé.

1° Il semble incontestable que l'ornementation, l'« estoffage », si l'on veut, de toutes les statues, les deux gardes exceptés, est traitée suivant les mêmes principes, les mêmes dessins, la même manière d'exécution. Le brocart si soigneusement imité dont est vêtu Nicodème se retrouve sur le bonnet de Jean d'Armagnac, sur le manteau de la Vierge, sur la tunique et le manteau de saint Jean, sur la dalmatique de saint Pierre, qui ne fait pas partie du Tombeau, et il est tout aussi finement fait ici que là. Les riches broderies du seigneur de Sablé sont du même faire que la tresse soignée de saint Pierre (pl. XII), particulièrement celle du fermail. Cette tresse, déjà commune au prince des apôtres et à

(1) Cartier, *op. cit.* p. 35, 36 & *passim.*

(2) La « première preuve » de M. Cartier (*op. cit.* p. 17), c'est que les statues du Christ & des deux porteurs « sont d'une autre grandeur que celles qui les entourent ». Nous la récusons (cf. p. 84) ; c'est là un usage trop fréquent, voulu par le symbolisme ou par la perspective; il règne presque partout, & nous en citons deux exemples entre beaucoup d'autres, Amboise & les Andelys. (Cf. pl. XXXIV.) — Derrière la « première preuve », combien d'autres sont-elles alignées? — « Le tombeau n'a aucun rapport avec les lignes d'architecture qui l'encadrent. » Le tombeau n'est pas de la statuaire : pour une moulure & deux têtes de lion, nous passons volontiers la main aux Italiens ornemanistes. — « La figure du Christ n'a plus la raideur que nous avons remarquée dans le groupe de la Pietà ; le corps est souple, largement sculpté, & dans un style classique. » La Pietà n'est ni du même temps, ni du même atelier : que vient-elle faire ? Les larrons sont très souples, la Madeleine n'est pas raide, & cependant l'auteur ne les attribue point aux Italiens (*op. cit.* p. 16), mais aux Français. Le Christ n'est pas *classique :* c'est un type traditionnel & noble, avec un corps dont l'anatomie est bonne sans valoir celle des deux larrons, qui « accusent, dit-on (*ibid.*), une étude du corps humain très rare à cette époque ». Et les deux larrons, d'après l'auteur, sont français; ils accusent même « un véritable progrès dans notre art national ». (p. 15) — « Nicodème, qui tient le linceul, est moins réussi. » Nous en tombons d'accord; mais ce n'est pas là sans doute une raison de l'attribuer aux artistes italiens, si *classiques*. — « Le Joseph d'Arimathie, au contraire, est une œuvre très remarquable. L'artiste a sculpté une nature énergique, puissante, qui a posé devant lui & dont il a rendu toute la personnalité. Les traits du visage sont vivants & les plus petits détails du costume sont minutieusement copiés. Il est évident qu'on est en présence d'un des grands seigneurs de la cour de Charles VIII... » (*Ibid.* p. 18.) Impossible de mieux dire; toutefois, cela ne fait rien à la question. Les avantages physiques n'ont pas de nationalité, mais une remarquable personnalité. On peut en penser autant du travail de l'artiste : il a très bien portraituré un homme solide, aux traits expressifs, costumé en Français ; est-il Italien ? ne l'est-il pas ? Ce n'est pas parce qu'il copie bien un modèle qu'on peut décider. Reste la façon de travailler la pierre, chose bien difficile à juger. Nous croyons, sans y tenir autrement, que l'artiste qui a modelé les deux larrons a pu réussir cette belle étude de nature sur laquelle on met le nom de Jean d'Armagnac. D'ailleurs la classification fantaisiste adoptée par l'auteur n'a pas été sans lui causer quelque embarras. En effet, après cette affirmation catégorique : « Jean d'Armagnac... voulut que les trois figures principales fussent exécutées par les nouveaux artistes. Michel Colombe dut *souffrir* de ce changement... » (p. 36), on lit, tout à la fin de l'ouvrage (p. 143, n° 7 de la légende) : « Une étude plus attentive des trois grandes statues de l'Ensevelissement nous fait attribuer à un sculpteur italien Notre-Seigneur & Jean d'Armagnac. Le personnage à turban (notre Nicodème) serait de l'atelier de Michel Colombe, & probablement de l'artiste qui a fait la statue de saint Pierre. »



ENSEVELISSEMENT DE LA VIERGE

[illegible]

Nicodème, on la voit partout : sur la guimpe de la Vierge, sur le chaperon du prophète Isaïe (pl. IX), et jusque sur la collerette de plusieurs angelots (pl. VII). « C'est là, dira-t-on, le bagage commun à tous les ornemanistes de l'époque, votre remarque ne prouve rien. » Cette objection est juste en soi, d'une façon générale; mais nous croyons qu'il ne faut pas en abuser. Le même motif d'« estoffage » peut être rendu avec des différences de manière qui n'échappent pas à un examen attentif. Ainsi le saint Paul (1) qui fut donné comme pendant au saint Pierre est vêtu du même brocart; mais le dessin des ramages est plat et mou, les traits qui imitent la trame de l'étoffe, dans le genre du reps, sont irréguliers et peu soignés. Les défauts analogues se retrouvent sur un fragment provenant du Sépulcre du Coudray-Montbault. A Solesmes, les dessins ont beaucoup plus de relief, ils sont plus fermes et plus beaux, la trame est minutieusement soignée. Quand on voit ces qualités de détail *exactement* reproduites par *toutes* les statues d'un groupe, il est difficile de ne pas admettre que son ornementation, au moins, provient, nous ne voulons pas dire de la même main, mais du même atelier. C'est là un premier lien d'unité.

Nous avons excepté les deux gardes. On ne peut guère, en effet, comparer des vêtements et des armures. L'ornement de leur costume militaire, qui rappelle le genre des pilastres, devra être jugé comme ceux-ci.

2° L'inégalité de valeur et les autres différences qu'on remarque dans tout ce groupe sont dominées par l'unité de tendance à imiter mieux la nature. L'ensemble est en progression continue dans ce sens, comme pouvait l'être l'œuvre d'un même atelier français à cette époque de transition.

Les quatre statues du fond, saint Jean, la Vierge, les deux saintes femmes, sont homogènes, tout le monde en convient. C'est la vieille manière française, nous l'admettons tout le premier. Mais, parmi ces quatre, la sainte femme du coin, qui a bien la naïveté et la noblesse des autres, est l'œuvre d'un art déjà fort avancé; la draperie est très forte et l'étude de la nature est bien près du vrai; la tête est belle et modelée avec caractère, l'attitude vraie, le corps mieux dessiné. A ce point de vue, les trois autres ne la valent pas peut-être, cependant elles ont bien le même genre de qualités; les types sont moins personnels dans saint Jean et la Vierge, mais ils sont singulièrement expressifs, les poses sont vraies et simples. L'idée chrétienne domine encore, mais déjà l'artiste connaît bien le corps qui doit l'exprimer. Aux pieds du Christ, le seigneur de Sablé, l'œuvre la plus savante du groupe, continue le progrès exactement dans le même sens, et les larrons, œuvre secondaire dans l'ensemble, montrent la même tendance principale régnant d'un bout à l'autre de ce que la statuaire a fourni. Ce n'est là qu'une preuve sommaire de l'unité de direction, mais on remarquera qu'elle s'identifie avec le caractère général et chronologique du monument, celui d'une œuvre de transition. On ne passe point brusquement ici d'une œuvre française à une œuvre italienne; il y a progression générale et continue vers des principes qui se sont affirmés beaucoup plus tôt par delà les monts; on s'y achemine, bon gré mal gré, avec tout son bagage de traditions religieuses, d'ornements convenus et d'acquis pratique, ce qui n'est point à regretter. En fait d'art, si un règne nouveau doit venir, il n'apparaît pas tout d'un coup, il *devient;* M. Vitet n'a-t-il pas dit quelque chose de semblable? Et ce qui nous frappe dans la statuaire du Sépulcre, c'est justement cette

(1) Nous dirons plus loin quelques mots de cette statue, trop mauvaise pour qu'on la reproduise ici. Sa date est incertaine, ainsi que celle du Sépulcre du Coudray; mais l'écart ne peut être grand.

progression unanime et pondérée; nous ne croyons donc point à deux ateliers différents et successifs.

Mais, dira-t-on, les deux pilastres et les deux gardes, qui semblent si italiens de manière, que deviennent-ils? — Deux hypothèses se présentent, également admissibles, selon nous. Ou ils sont le fait d'un ouvrier plus habile que les autres à copier l'art italien; c'est l'opinion des critiques qui trouvent les candélabres plus chargés d'accessoires qu'il ne conviendrait à une œuvre purement italienne; ou nous les devons à un Italien incorporé à l'atelier français, comme il y en avait au service de Michel Colombe, de 1502 à 1507; c'est l'opinion de M. Palustre; elle emprunte un intérêt spécial à l'attribution qu'on fait généralement du Sépulcre à l'école de Tours. Aucune de ces deux hypothèses ne contredit ce que nous soutenons, l'unité d'atelier.

Maintenant, que, dans l'unité d'ensemble, la variété de main apparaisse, rien de moins surprenant; une pareille tâche n'a pas été accomplie par un seul; elle n'a pas duré quelques jours. Chaque ouvrier a pu y laisser son empreinte, et s'il a fallu des années, le temps a pu modifier un peu les procédés de chacun. Qui sait s'il n'y avait pas là quelque vétéran de la manière ancienne, plus attardé dans ses traditions? On peut toujours supposer plus ou moins. Ne nous risquons pas à déterminer la part de tel ou tel ouvrier; nous croyons avoir constaté une tendance continue; nous avons vu, dans les détails, des procédés communs; on ne peut guère exiger davantage sur ce terrain peu sûr (1).

Si nous avons parlé moins de la Madeleine (pl. XI), ce n'est certainement pas que nous la trouvions moins belle; c'est que, sans sortir du même genre, elle est d'une grande originalité; elle est simple, elle aussi, sa pose est naturelle, elle est bien dessinée sans recherche d'idéal. Cette forme, qui n'a rien d'extraordinaire, est animée par une véritable inspiration; c'est une pensée pleine de foi, personnelle à l'artiste, c'est une trouvaille heureuse, que d'en avoir fait, à si peu de frais, « le type de la désolation intérieure qui se replie sur elle-même et se nourrit de sa douleur » (2). Le sculpteur a pu copier le costume d'une paysanne, quelques-uns du moins sont de cet avis; il avait peut-être en vue des traits observés près de lui; pourtant, nous n'admettrions pas sans peine que ce soit là un véritable portrait. Le visage est beaucoup moins caractérisé que ceux de Jean d'Armagnac et des deux saintes femmes; il n'est peut-être pas sans quelque analogie avec les traits du Christ. Nous ne croyons pas que des artistes imbus de la Renaissance italienne, encore moins des Italiens, aient jamais pu traduire avec des moyens si sobres, et cependant si vrais, une pensée de foi aussi profonde que cette désolation sereine, plus près du sourire de l'extase que des larmes et des contractions de la douleur (3). C'est par cette simplicité et

(1) Il y a encore d'autres affinités entre toutes ces statues; indiquons-les brièvement pour finir, telles que nous croyons les voir, laissant à chacun de contrôler & de juger en dernier ressort. Les têtes barbues de Nicodème & du Juif qui le touche, celles de David & de saint Pierre, ne sont pas sans quelque air de famille; Isaïe est un type plus caractéristique; nous ne saurions dire de lui qu'il est traité « avec une régularité... où se fondent tous les détails personnels ». (Cartier, p. 16; voir planche IX; Isaïe est à droite du spectateur.) Il nous semble plutôt modelé à la manière de Jean d'Armagnac & des larrons, mais beaucoup moins bien qu'eux. De mérite certainement inégal, tous les angelots sont pourtant dans les mêmes données de naturel & de naïveté; M. Cartier croit qu'ils sont « exécutés surtout par des élèves » (p. 15); peu importe, l'élève qui a sculpté dans la grotte l'ange si affligé qui tient la bourse de Judas (pl. VII) devait être bien près de passer compagnon.

(2) De Fontaine, *Revue universelle des Arts*, 1858, p. 214.

(3) Dès 1833, M. de Cazalès écrivait : « La Madeleine, qui semble plus moderne, est fort supérieure au reste. » (*Mélanges*, p. 356.) — En 1883, M. Souhaut : « ... Une *Madeleine*, assise auprès du tombeau, semble me demander si je ne connais point sa famille » (les autres statues de Richier). — « Quant aux deux saintes femmes... à sainte Madeleine & aux deux larrons, j'admettrais volontiers pour eux une époque un peu plus récente. » (*Op. cit.* p. 164 & 222.) — Entre ces deux dates, plusieurs auteurs ont formulé le même sentiment, que nous ne pouvons partager.

cette vérité de sentiment et de manière peu soucieuse des grands effets, que la Madeleine se rattache à l'ensemble : nous ne voyons aucune raison de l'en séparer.

Après cette étude générale, il nous reste à donner quelques détails sur certains points qui ont besoin d'un complément d'explications.

Le pendentif qui se voit au milieu de la grotte, avec l'inscription *Factus in pace locus ejus,* semble un hors-d'œuvre au premier abord ; on regrette même sa présence, quand il se place malheureusement entre le spectateur et quelqu'une des têtes que l'on vient admirer. Ce motif d'ornementation architecturale est trop commun au XVe siècle pour qu'on s'étonne de le voir ici ; nous pensons même que, s'il n'avait pas eu par ailleurs une fonction importante, l'architecte n'aurait peut-être pas pris la peine de préparer l'œil à le voir, en le rattachant par une ligne de reliefs à la longue tige de la croix du Sauveur. Quoi qu'il en soit de cette remarque, le pendentif en question forme une petite niche ornée, qu'un ange soutient, déployant sa banderole, dont nous avons rappelé l'inscription. D'après la tradition la plus ancienne, cette place avait été ménagée par Guillaume Cheminart pour l'exposition de la sainte épine (1). Le vénérable prieur venait de faire exécuter pour cette relique insigne un riche reliquaire d'argent doré : « *Sub cristallo includitur* [*spina*], *in theca argentea deaurata, quam circumdat corona spinea ejusdem materiæ; hanc vero gestat utraque manu angeli species argentea* (2). » Pour la fin du siècle dernier, au moins, la tradition était certaine ; on la reprit en 1833 ; elle n'a été interrompue qu'en 1880. La relique avait échappé providentiellement aux profanateurs de 1791, mais le reliquaire précieux resta à leur « avoir ». Dom Guéranger fit refaire le tube de cristal et la couronne d'or ; c'était la partie importante ; l'ange n'est plus là pour soutenir la couronne ; on l'a remplacé par un pied à nœuds assez orné (3).

La Madeleine a été l'objet d'un récit dont l'authenticité n'est pas sûre, bien qu'il n'ait rien d'invraisemblable. D'après la notice de dom Germain, le cardinal de Richelieu avait conçu le projet de faire transporter à Paris, non pas tous les Saints de Solesmes, ce qui eût peut-être été de trop, mais la statue de la Madeleine, qui lui plaisait beaucoup : « ... *maxime vero Magdalenes statua, quam, vivæ persimilem, Parisios deferre cardinalis Richelius animo*

(1) *Essai historique,* p. 40. Dans le passage cité, dom Guéranger parle de Philippe Moreau de Saint-Hilaire, à qui il attribue, comme nous l'avons vu, l'œuvre de dom Cheminart.

(2) Mss A, 198 ; B, 227 ; C, 468 ; D, 224.

(3) L'exposition de la sainte épine avait lieu chaque année le lundi de Pâques, avec une grande solennité & un nombreux concours de peuple. L'« assemblée » de la commune, qui était ce même jour, portait le nom populaire de *foire de la sainte épine.* Plusieurs guérisons, dûment constatées, ont signalé cette fête à différentes époques ; on en trouve un récit circonstancié, avec les noms des témoins, du médecin & même de l'apothicaire, dans les mss (C, 468 v ; A, 199), année 1673. Il y a eu depuis d'autres faits semblables. La sainte épine a centralisé toute la dévotion populaire ; c'était dans l'ordre, & les Saints de Solesmes ne sauraient être offensés du reproche que leur a fait le vieux dicton : « Ils n'ont ni force ni vertu. » Renouard avait constaté déjà qu'ils ne passaient pas pour des « Esculapes » (1802). Ce fait, qui lui paraissait « important pour l'histoire de l'esprit humain », lui a inspiré plus tard (1816) d'autres idées neuves ; nous leur donnons place volontiers ; il y a toujours quelque observation originale à y prendre, & le style est curieux : « Dans le Maine, surtout aux environs de Sablé, on dit d'un homme qui n'a ni pouvoir ni crédit, & d'un médecin qui ne guérit pas ses malades : Il n'a pas plus de vertu *(au singulier) (sic)* que les Saints de Solême. — Cause & explication de ce proverbe. Ces Saints de Solême sont représentés par de très-belles statues, sorties, pour la plupart, du ciseau du célèbre Germain Pilon. Éternels objets de l'admiration des artistes, ces Saints ne l'ont jamais été de la vénération ni du pèlerinage du peuple. Point d'ex-voto, point de chandelles ni d'offrandes. Hasardons d'en préjuger la raison & la cause. Ces statues forment des groupes *qui représentent des mystères*, & le peuple était dans l'embarras de choisir parmi ces nombreuses statues un personnage qu'il pût distinguer des autres. Un monument isolé, quoique grossièrement & ridiculement sculpté, aurait plutôt fixé ses yeux & sa crédulité, que ces belles statues, chefs-d'œuvre de la sculpture, quoique dans son enfance. » (*Annuaire du Département de la Sarthe pour 1816*, page 16.) Le « quoique dans son enfance » est bien un peu ingénu ; mais le reste a son charme, & la note sur ces « groupes qui représentent des mystères » ne nous déplaît point, même ici.

destinarat. » (C 468 v) On sait que le cardinal ne manquait ni de goût ni d'activité pour composer sa bibliothèque et ses galeries; toutefois, en l'absence de preuves, impossible de juger. Le tout-puissant ministre était, en tout cas, moins exigeant qu'un simple préfet de la Sarthe sous le premier Empire; s'il a jamais eu la pensée qu'on lui prête, il a dû y renoncer de plein gré : on ne dit pas que son souverain ait dû intervenir. — M. Souhaut rapporte une légende analogue au sujet du Sépulcre de Saint-Mihiel; cette fois, il ne se serait agi de rien moins que de transporter le monument tout entier dans un château royal, pour l'abriter contre les malheurs de la guerre. L'auteur (*op. cit.* p. 288) semble alléguer ici une tradition locale, qu'il dit confirmée par Brouilly, dans son *Mémoire de ce que la France a de plus remarquable,* et il accepte de préférence ce récit, plutôt que celui de dom de l'Isle, qui prête la même insidieuse intention à Louis XIV en personne. Tout cela ressemble un peu à une complainte avant le crime et n'a guère d'importance pour nous. Si Richelieu ou Louis XIV en avaient eu bonne envie, il est probable que la Madeleine ne serait plus à Solesmes, ni le Sépulcre de Richier à Saint-Mihiel. Nous ne prononçons pas sur ces légendes, mais il nous semble bien que légende il y a.

Nous ne dirons rien ici de la colonnade, dont les planches IV et XXIV indiquent assez la position actuelle; nous la reproduisons plus loin, à la suite de la chapelle de la Vierge, dont elle a fait incontestablement partie.

La Pietà de Guillaume Cheminart (pl. X) est bien malheureusement cachée par cette colonnade, malgré la barbarie que l'on a eue, au XVIII[e] siècle, de briser la colonne du milieu, qui masquait par trop. Ce groupe n'est pas sans valeur; il semble postérieur au Sépulcre et accuse une main moins habile. Le XV[e] et le XVI[e] siècles ont produit beaucoup d'œuvres de ce genre et de ce mérite dans nos provinces; il en existe encore dans le Maine, et on peut en voir deux dans la chapelle du musée Saint-Jean à Angers. Le plus grand de ces deux derniers groupes, qui provient de Chalonnes, si nous nous souvenons bien, ressemble beaucoup au nôtre. Il y en avait donc de cette sorte un peu partout. M. Cartier a très justement apprécié cette Pietà, quand il dit : « La sculpture en est fine, naïve, étudiée; elle appartient bien à notre art national. » (*Op. cit.* p. 10.) Et on peut l'en croire, car il ajoute aussitôt : « L'influence flamande se fait *tout au plus sentir* dans les draperies, copiées sur les riches étoffes introduites en France par le luxe des ducs de Bourgogne. » — Ce groupe est peint en entier.

Le bas-relief des Innocents, placé au-dessous de la Pietà, se trouve forcément reproduit avec la colonnade; il est à peu près de la même époque qu'elle, c'est-à-dire du milieu du XVI[e] siècle; mais comme il appartient bien à la chapelle de droite, dont nous terminons l'étude, c'est ici que nous devons en dire quelques mots; il a été suffisamment décrit par dom Guéranger. (Cf. p. 108.) L'encadrement de marbre noir qui l'entoure, comme celui de la Pietà, date des Mauristes. Deux inscriptions l'accompagnaient; elles ont été relevées sur le parement de marbre dont tout le soubassement de ce côté a été revêtu depuis 1875 (1).

Est-ce Jean Bougler qui fit faire le bas-relief, ou l'a-t-il seulement commenté par ses

(1) « La science théologique du prieur de Solesmes nous montre Marie figurée par l'inconsolable Rachel, personnifiant elle-même l'Église pleurant sur le martyre de ses enfants... La première [des deux inscriptions] est très incomplète; elle demande le sens du texte de saint Matthieu (II, 18) : *Conferentes prophetiam cum E — vangelio quid ad te O — Virginalis fortitudo : vox in excelso audita ploratus — Rachaelis plorantis filios.* La seconde inscription répond d'après la glose : *Matheus per allegoriam — te Virginem matrem Jesu, veram — Rachaelem expressam voluit — et Jesum, verum Joseph filium — tuum simulque occisorum infan — tum matres, item martyres — matrem Ecclesiam pie plorantem — natos ad mortem loco Christi — datos quasi jam non sint pro — quibus et divinitus dictum.* » (CARTIER, p. 10 & 72.)



Héliog. Dujardin

CHAPELLE DE GAUCHE

Face Nord

St. Denis Details d'ornement

inscriptions, qui le relient doctement à la Pietà? Nous croirions plutôt le Massacre des Innocents postérieur à son œuvre. Cependant il n'est pas impossible qu'il ait eu pour auteur quelqu'un des artistes qui travaillèrent à la chapelle de la Vierge. Ce n'est là qu'une hypothèse, et la comparaison qu'on peut établir entre ce morceau et les bas-reliefs qui ornent le tombeau de la Vierge ne suffit pas à trancher la question; ceux-ci sembleraient plus *classiques,* si le mot n'est pas prétentieux, ou tout au moins mieux exécutés; mais l'atelier de 1553 devait être nombreux; il comptait certainement des artistes de valeur inégale; on ne peut donc rien conclure de ce côté. M. Cartier termine par ces lignes, dont nous n'avons pu contrôler l'exactitude ni par nous-même ni par d'autres qui aient vu : « Le bas-relief et les inscriptions étaient encadrés par un motif d'architecture formant retable, dont on retrouve les restes au-dessous des colonnes transportées en cet endroit. Ces doubles pilastres, en pierre tendre et ornés de très délicates sculptures, n'étaient pas destinés à être placés si bas. Ils ont été enlevés et ainsi utilisés lorsqu'on mit la colonnade au-dessus de l'autel. Leur grandeur s'accorde très bien avec notre explication, et il serait facile de restituer ce retable dont Jean Bougler orna la chapelle de Guillaume Cheminart. » (*Op. cit.* p. 73.) Ce sont sans doute ces traces de l'intervention de Jean Bougler dans la chapelle de droite, tout auprès de la colonnade, qui ont fait croire à dom Guéranger qu'un travail analogue aux scènes de gauche avait été commencé là, puis laissé inachevé.

Ce serait peut-être ici le lieu de parler de la statue de saint Pierre, dont il a été question déjà dans ce chapitre, et plus haut, quand nous avons décrit l'état actuel de l'église. C'est, en effet, sous l'une des arcades de la colonnade que cette belle statue fut trouvée en 1833, faisant pendant à un saint Paul d'occasion; elle occupait cette place depuis que la colonnade elle-même y avait été transportée, c'est-à-dire depuis les derniers travaux des Mauristes, de 1720 à 1731. Il est bien certain que ces deux morceaux n'ont pas été faits l'un pour l'autre; mais on ignore absolument quelle autre place le saint Pierre a pu occuper avant 1720. Nous ne l'étudierons donc en détail qu'au chapitre suivant, à propos de la question d'origine, dans laquelle il a été justement allégué.

Pour une raison analogue, nous renvoyons au même chapitre l'examen des caractères brodés sur les voiles de la Vierge; on n'a pas oublié qu'ils ont fourni à M. Hucher d'ingénieuses conjectures sur les noms des sculpteurs.

Reste enfin Jean d'Armagnac, ou Joseph d'Arimathie, le personnage placé aux pieds du Christ (1). Cette statue aussi intéresse la question d'origine, mais beaucoup moins directement. La thèse de M. Cartier, favorable à Michel Colombe, est appuyée sur les relations du seigneur de Sablé avec le prieuré de Solesmes et avec la cour du roi Charles VIII, pour laquelle le maître tourangeau a dû travailler. Que Jean d'Armagnac soit représenté en Joseph d'Arimathie dans le monument de Solesmes, c'est une vraisemblance de plus, mais elle n'est pas nécessaire à la thèse; nous pouvons donc en parler ici.

Joseph d'Arimathie est un portrait : nous n'en avons aucune preuve absolue; les manuscrits, qui nomment plusieurs portraits dans la chapelle de gauche, sont muets là-dessus; mais la plupart des auteurs sont d'accord sur ce point, & l'examen de la statue fait comprendre cette unanimité si rare. Joseph d'Arimathie tranche singulièrement sur les autres personnages du Sépulcre; il a toutes les apparences d'une étude faite d'après nature. Cette charpente robuste, cette campe solide, que n'alourdit pas trop une respectable

(1) Voir les planches V, VI, VII.

obésité, n'appartiennent pas à tout le monde; les traits du visage, surtout, sont trop accentués, irréguliers même, avec leur expression énergique et originale, pour qu'on ne croie pas au portrait. Aucun type de convention ne ressemble à celui-là. En face de Nicodème, le contraste est frappant. Au point de vue artistique, ce personnage est si bien traité qu'on lui donnerait la palme sur les autres et qu'on croirait y voir une des œuvres du maître ou du meilleur ouvrier. Le costume est riche, aucun détail n'est négligé. Quel qu'il soit, l'artiste a voulu faire honneur à son sujet, et s'il n'a pas gratifié Joseph d'Arimathie d'une régularité de traits à la Nicodème et d'une belle barbe de Juif, c'est qu'il avait ses raisons de le traiter autrement. Nous le croyons comme tout le monde : c'est un portrait. Malheureusement, le nom n'est pas facile à mettre. C'est un seigneur de haut parage, puisqu'on lui donne un poste d'honneur, celui, du moins, que les grands de ce temps-là aimaient à prendre, aux pieds du Sauveur. Il porte aussi un signe honorifique, le collier d'un ordre de chevalerie, dont l'emblème est malheureusement brisé. Rien de plus naturel que de songer tout d'abord au seigneur du lieu, qui a contribué de ses deniers, peut-être, à l'érection du monument; nous avons vu, dans notre analyse des recherches et des systèmes, que cette pensée a fait nommer successivement le roi René d'Anjou, René II de Lorraine son petit-fils, et enfin Jean d'Armagnac. La valeur relative des trois candidatures est très bien résumée par ce passage de l'*Essai historique* de dom Guéranger : « On pourrait *peut-être* reconnaître [dans ce portrait] Jean de Nemours, dont nous avons déjà parlé, plutôt que René II duc de Lorraine, et que le bon roi René lui-même, comme nous l'avions d'abord pensé. Ces deux derniers seigneurs ne paraissent pas avoir rien fait en faveur du monastère de Solesmes, et d'ailleurs, en 1496, date précise de la construction de ce monument, Jean de Nemours se maintenait en possession de la seigneurie de Sablé, malgré l'arrêt du Parlement de Paris, qui avait adjugé cette seigneurie à René II, duc de Lorraine, dès l'année 1486. » (*Op. cit.* p. 41.)

L'usage de représenter un bienfaiteur insigne ou le donateur lui-même dans les sculptures, tableaux ou enluminures, est trop ancien et trop général pour que la préférence ne soit pas ici donnée à celui des trois princes qui justifie d'un titre pareil. Il est de fait que les deux premiers n'ont pas laissé de traces dans l'histoire de Solesmes, tandis que le dernier en a laissé plusieurs, nous le savons déjà (p. 18). Le bon René avait assez de moutiers à enrichir dans sa bonne ville et ailleurs; son petit-fils, tout en défendant ses droits sur Sablé, n'en usa guère; Jean d'Armagnac tenait la place, et son royal protecteur n'était pas loin. Dès l'abord, tout semble donc favorable à Jean d'Armagnac, et M. Cartier a usé de ses avantages en répondant à M. Lachèse, qui tenait encore en 1863 pour le roi René (1).

(1) Voici les arguments de M. Lachèse : Le bon roi René a pu être placé dans le monument de Solesmes assez longtemps après sa mort; il aimait beaucoup les arts; il a donc pu donner l'idée du monument longtemps avant son exécution. « Cette raison, dit M. Cartier, est trop invraisemblable pour la réfuter. » (*Op. cit.* p. 19.) C'est aussi notre avis. On doit le remarquer cependant, ce n'est pas « vingt-six ans après sa mort » (Cartier, *loc. cit.*) que René d'Anjou aurait été représenté à Solesmes, puisqu'il est mort le 10 juillet 1480, & que notre Sépulcre se terminait en 1496. — Second argument de M. Lachèse : Le collier d'ordre qui orne la poitrine de Joseph d'Arimathie serait le collier de l'ordre du Croissant, fondé par le duc d'Anjou & supprimé en 1460 par le pape Jules II. Il nous semble que le roi René pouvait facilement mieux faire que de se transmettre à la postérité avec les insignes d'un ordre déjà supprimé. Quoi qu'il en soit, la réponse de M. Cartier est excellente : « La chaîne n'offre aucun signe distinctif, & l'objet qui pendait à l'extrémité étant complètement détruit, il est impossible de le déterminer. » (*Op. cit.* p. 18.) Nous laisserons même l'habile critique en face de sa réponse, quand il proposera, quelques lignes plus loin, de substituer l'ordre de Saint-Michel à celui du Croissant. — Troisième & dernier argument de M. Lachèse : On trouve dans le Joseph d'Arimathie le portrait fidèle du roi René. Son contradicteur répond sans hésiter & sans énoncer aucun exemple : « Ce portrait est assez connu par les monuments pour affirmer le contraire. » (*Ibid.*)

Toutefois la thèse de celui-ci, mal servie par l'histoire, doit être examinée d'un peu plus près, parce que le type connu du bon René n'est pas sans prêter à quelque confusion.

L'*Iconographie du roi René* est déjà faite et bien faite; nous renvoyons à l'intéressant travail publié par M. Hucher, sous ce titre, dans la *Revue historique et archéologique du Maine* (1). On y trouvera de nombreuses gravures. Si l'on veut bien examiner aussi les portraits fournis par M. Lecoy de la Marche dans son bel ouvrage sur le roi René, la médaille attribuée à Pierre de Milan, reproduite par M. Delaborde (2), enfin la terre cuite, le tableau, la gravure du musée d'Angers (3), on se fera une idée au moins approchante du type vraisemblable du roi René, et l'on pourra comparer au Joseph d'Arimathie, que nous donnons de profil (pl. VII), et de trois quarts (pl. VI). Cette étude d'un détail est peut-être trop secondaire pour qu'on veuille la pousser si loin; aussi nous prenons dans le texte de M. Hucher les traits généraux de cette physionomie; quelques-uns d'entre eux sont bien fixés, d'autres permettent le doute; il sera facile cependant de se former une opinion. La médaille de Pierre de Milan (1461) « est d'un caractère réaliste, qui ne dissimule ni le nez camard du roi René, ni la lourdeur de sa mâchoire inférieure ». (*Op. cit.* p. 133.) La médaille du même, aux bustes conjugués de René et de Jeanne de Laval (1462), accuse « le profil un peu boudeur de René », qui « rappelle bien l'excellent galbe de la médaille... de 1461 » (4). Sur la médaille de Laurana, aux deux mêmes bustes conjugués (1463), « la tête de René a bien le caractère boudeur de celle de Pietro, mais elle est plus noble; c'est toujours le même nez un peu camard, la bouche avancée, le menton très développé, ce dernier caractère est bien certainement particulier à René, il est accusé très nettement par le portrait de M. Chazaud et celui du triptyque d'Aix, tous deux très postérieurs probablement aux trois médailles de 1461, 1462 et 1463 ». (*Op. cit.* p. 138.) — Sur le diptyque de M. Chazaud (5), que l'on croit peint par le roi René lui-même, et qu'il donna à Jean de Matheron, sieur de Salignac, son ami et son ambassadeur, les traits sont analogues : « ... les yeux grands, le nez *assez petit,* un peu camard et terminé en globule, la mâchoire est très forte, les lèvres sont petites; en résumé, l'ensemble est assez puissant et donne à penser que le prince était d'une vigoureuse nature ». (*Op. cit.* p. 143.) Le triptyque d'Aix accuse encore plus l'importance du maxillaire inférieur. Par ailleurs, on constate « l'accord unanime des graveurs... et des peintres... à représenter le nez de René creusé à sa base, bien loin d'être aquilin, et se terminant par une grosseur un peu *globuleuse*... » (p. 142) D'aucuns lui ont cependant fait un nez aquilin (p. 150); quelques Italiens, même, l'ont « fortement bossué », « comme à plaisir » (p. 141); mais M. Hucher croit, pour sa part, « que René avait réellement le nez un peu relevé ». (p. 131) — De tout cela il ressort que la solide carrure du Joseph d'Arimathie, sa mâchoire fortement établie, sa bouche un peu contractée répondraient assez bien au physique du roi René;

(1) Tome VI, année 1879, 2e semestre, p. 125-162.

(2) *L'Expédition de Charles VIII en Italie,* par François Delaborde, in-4°, Paris, Firmin-Didot, 1888, p. 141.

(3) Nous devons exprimer ici toute notre reconnaissance à M. Michel, conservateur adjoint, qui nous a largement facilité l'étude du musée Saint-Jean. La terre cuite seule offre un véritable intérêt; c'est un moulage de celle qu'on a trouvée à Aix. Le tableau représente René plus jeune; il est postérieur; on y retrouve les mêmes traits. La gravure (cuivre) est du XVIIe siècle au plus tard; c'est un portrait de fantaisie qui ressemble assez en effet à notre Jean d'Armagnac. Elle a été probablement la cause de l'erreur dans laquelle M. Lachèse est tombé. Ces trois objets portent, au Catalogue, les nos 2752, 2820, 1986.

(4) L'auteur ajoute en note : « Peut-être cet air boudeur, provenant de la saillie des lèvres, doit-il être attribué aux stigmates que laissèrent sur le visage de René les deux blessures qu'il reçut à la bataille de Bulgnéville en 1431, l'une sous le nez, l'autre à la lèvre. » (*Op. cit.* p. 136, note 1.)

(5) *Le bon Roi René,* par M. Chazaud, br., Paris, Quantin, 1877.

là-dessus tous les portraits sont unanimes, et nous comprendrions l'erreur de M. Lachèse. Mais la difficulté grave, c'est le milieu du visage ; si la ligne qui naît entre les deux sourcils doit se creuser d'abord pour se relever ensuite en dessinant quelque chose de « globuleux », comme on dit, l'identification est loin de compte, d'autant que le tout n'est point « assez petit » chez Joseph d'Arimathie. Le profil inverse irait bien mieux. Joseph d'Arimathie n'est donc pas le roi René, et l'on peut croire, sans certitude, qu'il représente Jean d'Armagnac.



CHAPELLE DE GAUCHE

Face Nord

St Timothée   Détails d'ornement

CHAPITRE V

LE TOMBEAU DU CHRIST (SUITE). QUESTION D'ORIGINE.

En résumant l'étude que nous avons faite du Tombeau du Christ, nous nous trouvons en face des conclusions suivantes :

Dans l'ensemble, l'architecture est maîtresse; c'est elle qui donne le plan, qui encadre, qui partage, elle qui marque à la sculpture la place qu'elle doit occuper.

Pour la statuaire, nous avons cru reconnaître : un seul maître, un seul atelier, plusieurs artistes (1), tous pénétrés plus ou moins des traditions françaises, tous tendant à pousser plus loin dans le sens où s'accentue la transition.

A part ce qui nous reste à dire du témoignage direct que peuvent fournir la statue de saint Pierre et les caractères brodés sur le voile de la Vierge, à part le témoignage indirect que nous prêtent le Jean d'Armagnac et les armoiries, c'est tout le parti que nous croyons pouvoir tirer du monument pour la question d'origine.

Quels sont les faits historiques, généraux et particuliers, que nous pourrons rapprocher de ces données ?

A peine affranchies de la domination anglaise, nos provinces de l'Ouest connurent une période d'activité féconde, où les beaux-arts eurent une large part. Dans le Maine, la maison d'Anjou apportait alors ce goût pour les choses d'Italie qui la conduisit si loin. Charles Ier d'Anjou, comte du Maine, frère du roi René, avait eu pour première femme, en 1434, une Cambella Ruffo, duchesse de Sesse. Mais le premier essai artistique semble avoir pour auteur Charles II d'Anjou, fils du précédent, qui tint le comté jusqu'à sa mort, en 1481. Le tombeau de Charles Ier, que M. Palustre attribue à Laurana (vers 1475) (2), serait la trace la plus ancienne de la tendance française vers l'art italien. En 1481, le Maine fit définitivement retour à la couronne; l'influence du dernier comte héréditaire vint tout entière aux mains de son cousin Philippe de Luxembourg, évêque du Mans, partisan convaincu, paraît-il, de l'art gothique à son déclin (3). L'action de ce prélat fut puissante et dura longtemps. Son premier épiscopat (1477-1507) avait été préparé, au point de vue

(1) Un ou deux Italiens, si l'on adopte cette opinion.

(2) PALUSTRE, *La Renaissance en France*, 13e livraison, p. 146; CHARDON, *Le Tombeau de Charles d'Anjou... et le sculpteur Francesco Laurana.*

(3) PALUSTRE, *loc. cit.* — C'est lui qui fit faire le fameux jubé de la cathédrale.

profane, par celui de son père Thibault de Luxembourg (1466-1477); il fut continué par celui de son neveu François (1507-1509), et enfin par lui-même, quand il reparut au Mans comme évêque pour la deuxième fois (1509-1519). On sait qu'il encourageait les arts. Il prêta son appui aux moines de Saint-Vincent, aux chanoines de Saint-Pierre de la Cour, au chapitre de sa cathédrale, pour toutes les réparations devenues nécessaires et qu'on avait hâte de transformer en embellissements. Il étendit cette sollicitude jusqu'à de pauvres églises qui n'y avaient pas les mêmes titres artistiques que les somptueux monuments de la ville capitale. C'est ainsi qu'en 1498 il contribua « à la construction de l'église de Chimay », et qu'en 1495, « il accorde des indulgences pour hâter la réparation des églises de Vouvray-sur-Loir, de Saint-Pater, de Sainte-Suzanne, et même de la chapelle de la Madeleine de ce dernier lieu ». Des hommes comme les deux Courthardy le secondaient de leur zèle et de leur fortune : Jacques de Courthardy, archidiacre de Montfort, qui appelait à son prieuré de Vivoin des peintres et des sculpteurs de talent; Pierre de Courthardy, premier président au parlement de Paris, « qui remplit le Maine de monuments, témoignages de son goût pour les arts, et souvent de sa piété (1) ». Lorsqu'une même famille, puissante comme celle de Luxembourg, tient le pouvoir dans la province pendant plus de cinquante ans, on peut croire que les ateliers d'artistes, objets de ses faveurs, ont poussé quelques racines dans le sol. Et si le mouvement artistique provoqué et encouragé par le cardinal de Luxembourg donne à penser que le Maine, à la fin du xve siècle, pouvait produire et produisait des œuvres d'art, on doit aussi pressentir déjà que la vitesse acquise en 1519 ne sera pas soudainement rompue, mais qu'elle ira encore loin. Aussi l'influence italienne qui, sous la maison d'Anjou, s'était montrée dans le Maine plus tôt qu'ailleurs, semble-t-elle avoir été retardée longtemps par le célèbre cardinal. Un seul nom d'artiste s'attache à une œuvre décidément italienne, vers la fin de ce qu'on peut appeler son règne : celui de Simon Hayeneufve, qui construisit, vers 1510, la chapelle de l'évêché. Et comme cet édifice avec sa coupole était non point une transition, mais un parti définitif, on peut dire que le Maine regagna alors d'un seul coup l'avance qu'il avait perdue. Il faut bien que, dans ses dernières années, Philippe de Luxembourg ait adouci les préjugés qu'il avait peut-être contre l'art étranger, pour qu'il lui ait ouvert si grande la porte de son palais épiscopal (2).

Simon Hayeneufve est déjà connu ; il le sera mieux encore quand le travail de M. Esnault aura vu le jour. Hayeneufve naquit à Château-Gontier en 1455 et non en 1450, comme le porte son épitaphe (3), qui se trouve ici une première fois en défaut; il voyagea longtemps en Italie, revint dans le Maine et fut nommé curé de Saint-Paterne ou Saint-Pater, ce qui ne l'empêcha pas de résider au Mans pendant de longues années. Il était en relations avec l'abbaye de Saint-Vincent, et quand il mourut, le 11 juillet 1546, son décès fut mentionné au nécrologe de l'abbaye, en ces termes : « *V Idus Julii, obiit magister Simon Hayeneufve presbiter* (4). » Il fut surtout *architecte* et peintre, aussi sculpteur; ses études en Italie le mirent à même d'exercer une influence majeure sur la transition de l'art national à la Renaissance italienne, transition dont il accuse hardiment le caractère dans l'ancienne

(1) Dom PIOLIN, *Histoire de l'Église du Mans*, t. V, p. 171-334, & spécialement p. 222 & suivantes.
(2) Cf. PALUSTRE, *loc. cit.*
(3) Donnée d'après Gaignières, par M. CHARDON, *Les Artistes du Mans*, &c. (*Congrès archéologiques*, 45e session, p. 363).
(4) Ms du Mans n° 141; CHARDON, *op. cit.* p. 362.

chapelle de l'évêché, dont nous venons de parler (1). Hayeneufve appartenait à une famille d'artistes; ses neveux *Jean* (1556-1559), *Michel* (1570-1574), *François* (1574), figurent parmi les orfèvres fixés à Angers, sur lesquels M. C. Port a donné tant de précieux documents dans son ouvrage déjà cité plus d'une fois. Voilà, en somme, plus d'une raison qui rapproche, avec quelque vraisemblance, le nom de Simon Hayeneufve des caractères observés dans le Tombeau du Christ; c'est un maître, il appartient à une famille d'artistes, il est dans le mouvement de transition, plutôt trop en avance; il a mis la main à un grand nombre de travaux artistiques dans le Maine. Peut-il justifier de relations incontestables avec notre prieuré avant 1496? Sur ce point, l'épitaphe de Gaignières n'est pas favorable à la thèse; elle ne place qu'en 1500 la venue de Hayeneufve au Mans; mais, nous l'avons déjà vu, l'épitaphe, notablement postérieure au décès, est quelquefois trompeuse. Sa véracité est encore ici mise en doute par M. Queruau-Lamerie, qui écrit de maître Simon : « Dès 1493, il vient se fixer au Mans, où on le trouve à différentes dates comme vicaire du doyen de la cathédrale, suppléant celui-ci dans ses visites décanales (2). » De cette affirmation les preuves ne sont pas données dans la courte note que nous citons, parce que l'auteur attend un travail « entrepris récemment » sur notre artiste. Nous pouvons dire, puisque M. l'abbé Esnault veut bien nous y autoriser, que nous avons vu chez lui un document authentique, une enquête officielle du temps, établissant qu'à cette époque Simon Hayeneufve prit logis, et pour de longues années, chez *Lezin Cheminart,* grand doyen de l'église du Mans. Cette pièce nous semble avoir une réelle importance. Le « grand doyen » Lezin Cheminart est-il le même personnage que le doyen Pierre Cheminart, nommé à la même époque par dom Piolin (3), qui place sa mort vers 1517? La chose est assez vraisemblable. Par quel degré de parenté tenait-il à dom Guillaume Cheminart, prieur de Solesmes, qui fit faire le Tombeau du Christ? Nous n'avons pas encore les éléments nécessaires pour le déterminer; mais on ne peut oublier que la famille de ce nom était très considérée, et originaire probablement des confins du Maine et de l'Anjou, comme celle des Hayeneufve, d'ailleurs, et nous ne sachons pas qu'il y ait eu dans le Maine deux familles Cheminart. Le prieur de Solesmes relevait de la Couture, où ses affaires devaient l'appeler souvent; il est bien invraisemblable que le grand doyen du chapitre et son hôte Simon Hayeneufve aient été pour lui des inconnus. Si tout cela n'est encore qu'une hypothèse, il faut avouer qu'elle ne manque pas d'intérêt. M. Esnault décidera, en publiant ses documents, si elle peut faire place à la certitude; nous ne voulons rien prélever de plus sur ce qu'il nous offrait avec la plus parfaite bonne grâce : le sujet lui appartient. — Si Guillaume Cheminart a pû connaître Hayeneufve, on peut dire sans témérité qu'il a été question entre eux au moins d'architecture, et que le maître a dû donner des conseils, sinon des cartons; son prestige paraît avoir été considérable; on connaît la louange ampoulée de ses contemporains (4); on sait enfin qu'il prodiguait généreusement ses dessins. Tous ceux qui ont parlé de Hayeneufve ont fait allusion à ce passage de Geoffroy Thory (*Champfleury,* 1529), que M. Palustre cite en entier : « Il est très-excellent en ordonnance d'architecture antique,

(1) *Simon Hayeneufve et la Chapelle de l'ancien évêché du Mans*, par Chardon, dans le *Nouvelliste de la Sarthe*, 7 & 8 février 1890.

(2) *Note sur Simon Hayeneufve*, par Queruau-Lamerie, dans le *Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne,* 2e série, tome II, 1890, p. 314.

(3) *Histoire de l'Église du Mans,* t. V, p. 297.

(4) Chardon, *op. cit.* p. 359.

comme on peut voir en mille beaux et bons desseings et portraictz qu'il a faictz en la noble cité du Mans et à maint estrangier... Il est homme d'église et de bonne vie, amyable et serviable à tous en desseings et pourtraictz au vray antique (1)... » Personne ne pense à Hayeneufve comme sculpteur ayant exécuté notre Tombeau du Christ, mais il pourrait avoir fourni ses données, pour le plan architectural surtout, n'ayant pas sans doute en 1496 les hardiesses de 1510. Encore mieux, Hayeneufve peut-il avoir eu sa part aux réparations exécutées dans notre église par Guillaume Cheminart, et à la continuation des voûtes par dom Bougler vers 1538; les culs-de-lampe qui reçoivent les nervures sont bien d'un architecte qui connaît la Renaissance ; et Hayeneufve a pu travailler jusqu'à 1540 environ.

Telles que nous pouvons les présenter, ces particularités ne sauraient être, nous le répétons, qu'une hypothèse. Si elles deviennent une certitude, l'intérêt sera tout autre, mais nous ne croyons pas qu'on puisse étendre leur portée, en ce qui concerne Solesmes, bien au delà de ce que nous avons indiqué.

Parmi les « maçons » manceaux cités par M. Chardon pour la fin du xve siècle, un seul peut justifier de titres comparables à ceux de Simon Hayeneufve. C'est Jehan Texier, dit Jean de Beauce, l'un des imagiers de la cathédrale de Chartres, que l'érudit auteur croit retrouver au Mans en 1474-1475. D'après M. Chardon, Jehan Texier serait probablement originaire de la Ferté-Bernard, ou, tout au moins, sa famille y aurait longtemps habité. Les arguments présentés méritent considération; mais l'auteur lui-même ne conclut pas à une certitude (p. 348), et la comparaison qu'il établit entre la clôture du chœur de Chartres et l'*imagerie* de Solesmes porterait plus justement sur notre Chapelle de la Vierge que sur le Tombeau du Christ. (*Op. cit.* p. 344-348.)

Nous avons vu qu'en 1848 dans le *Bulletin Monumental,* en 1856 dans ses *Études sur l'histoire et les monuments du département de la Sarthe,* en 1878 à la 45e session du Congrès, M. Hucher mit en avant les noms de trois artistes manceaux qu'il avait lus sur la bordure du voile de la Vierge, « *Salmon, Fabert* et *Vasordy,* ou *Basordy* ». M. l'abbé Charles s'est rattaché à cette lecture et à ses conséquences, en 1881. — L'*Étude* de 1856 donne une planche qui n'est pas parfaite; l'auteur explique, nous l'avons dit, comment il en est venu à retrouver dans ce Vasordy, Basordy ou Bassourdy, un Manceau. On pourrait objecter déjà que l'inscription funéraire de deux Bassourdy en 1650 et 1651 est bien loin du *Vasordus* de 1496. M. Palustre doute de la lecture, qui n'est pas facile, et du sens de ces trois mots : « La légende en question, dont nous avons sous les yeux un fac-similé, est un assemblage de lettres fleuries, les unes droites, les autres renversées, qui ne semblent pas offrir un sens bien certain. Puis nous voudrions que l'on nous montrât des signatures ainsi perdues au milieu d'ornements fantastiques... » (*Op. cit.* p. 15, note 3.) Il est juste de dire que, dans l'*Étude* de 1856, M. Hucher a cité, à titre d'exemple, mais sans fac-similé, une légende qui orne la bordure du manteau de la Vierge, à la Bourgonnière (2), et dans laquelle les mots AVE MARIA GRATIA PL... se trouvent enclavés entre deux séries de lettres bizarrement assemblées, en dépit de toute signification. La chapelle de la Bourgonnière est moins ancienne que le Tombeau du Christ, cependant l'exemple est à noter, il vaudrait même absolument s'il s'agissait de signatures. On trouve encore quelque chose d'analogue dans

(1) Palustre, *op. cit.* p. 117, note 1.
(2) Maine-&-Loire, près la Chapelle-Saint-Florent, xvie siècle.



CHAPELLE DE GAUCHE

Face Nord

Les Quatre Chapelains

le Sépulcre du Coudray-Montbaud (Maine-et-Loire). Toutefois, dans ces deux monuments, on a employé des caractères infiniment plus lisibles que ces lettres « pseudo-arabes », fantaisistes, dont quelques-unes n'ont pas de forme possible à saisir. Nous croyons qu'une inscription gravée pour signifier quelque chose n'aurait pas revêtu ces dehors très décoratifs mais encore plus décourageants, et que ces lettres sont comme tant d'autres qui ornent les bordures des vieilles tapisseries et dont, trop souvent, on n'a pu tirer aucun sens. Le nom de M. A de Farcy fait autorité en pareille matière; c'est son avis que nous donnons. On trouvera (pl. X) une reproduction de la légende complète; elle est exécutée d'après un estampage dont nous pouvons garantir l'exactitude(1); on y lira en effet VASORDUS, si l'on veut; LABERT ou LAMBERT, et SAEMONAL. Si le premier artiste a voulu signer en latin, pourquoi le second n'a-t-il pas fait de même? Le troisième nom, séparé des autres par un dédale d'hiéroglyphes, ne signifie rien, même si on ne lui donne que six lettres au lieu de huit. — Nous ne croyons pas que cette allégation ingénieuse de noms inconnus d'ailleurs et vraiment méconnaissables vaille les deux hypothèses que nous avons exposées tout d'abord.

Un autre artiste manceau a été nommé à propos du Sépulcre de Solesmes, par M. Cartier (p. 35); on ne lui attribue pas le Sépulcre, mais il y aurait travaillé. C'est Charles ou Charlot Courtois. M. Cartier affirme que la famille de cet artiste était mancelle et qu'il faisait partie de l'atelier de Michel Colombe; on est au moins certain, d'après les preuves alors connues, que Charlot Courtoys « tailleur d'ymaiges » s'est marié à Tours le 3 novembre 1508, avec Marie Hardouin, dont la famille possédait des rentes foncières en Touraine, et que « Guillaume Regnault aussi tailleur d'ymaiges », neveu de Michel Colombe et travaillant dans son atelier, est le témoin de Charlot. Cela n'équivaut pas encore à une certitude, mais il y a au moins possibilité; toutefois nous ne voyons pas là une preuve suffisante pour affirmer que Charlot Courtoys « faisait partie de l'atelier de Michel Colombe à la même époque » (*op. cit.* p. 35), c'est-à-dire, d'après le contexte, « en 1498 ». Voilà ce qui ressort du contrat de mariage de Charlot Courtoys, publié en 1870 par M. de Grandmaison dans les *Documents inédits,* p. 212-216. Que cet artiste fût manceau, la chose n'est pas plus tranchée. L'auteur des *Documents inédits* dit seulement, en parlant d'un Robert Courtois qui travaillait dans le Maine en 1498 : « On peut supposer que Charles était son parent... et qu'il est venu de la province du Maine. » (*Op. cit.* p. 211.) Supposition qui n'équivaut pas à l'affirmation de M. Cartier. Ce Robert Courtois, Courthoys, Courtays ou Courtheyes, M. Charles nous le montre en effet peintre-verrier travaillant à la Ferté en 1498 et y résidant en 1503 et 1509 (2). Quand on le voit figurer deux fois pendant ces onze ans « en l'assemblée des manans et habitans » de cette ville, on a peine à croire qu'il n'y eût pas, au moins pendant ce temps, fixé son domicile. Mais cela ne prouve

(1) Cet estampage très soigné a été pris par dom Gauthey, depuis abbé de Sainte-Madeleine de Marseille.

(2) *Histoire de la Ferté-Bernard,* par Léopold Charles, publiée par l'abbé Robert Charles, Mamers, Fleury & Dangin; le Mans, Pellechat; Paris, Didron & Menu, 1877, in-8° de 303 p., & 26 planches ou dessins. Le 22 octobre 1498, marché conclu entre la fabrique & « Robert Courtois, demeurant à la Ferté-Bernard », pour la verrière de l'*Arbre de Jessé,* qui doit être placée à la grande croisée de la nef. On donna cent livres pour cette vitre. (Archives de la fabrique, liasse 6e, cotée F, pièce 4e, original en parchemin.) (p. 269) — Procès-verbal de « l'assemblée des manans & habitans de la Ferté, esquels estoient... Robert Courtoys... » 25 août 1503. (Archives de la fabrique, liasse 6e, pièce 7e.) (p. 258) — Autre assemblée des habitants, parmi lesquels... Robert Courtays... 7 décembre 1500. (*Ibid.* liasse 8e, pièce 14e, H, original en parchemin.) (p. 250) — Le même, chargé de dessiner des médaillons pour broderie en 1509. (p. 157) — Description de ses vitraux : *L'Arbre de Jessé,* « d'environ 33m de superficie », en partie détruit, &c., p. 152-156.

pas qu'il y ait passé sa vie, encore moins que sa famille soit mancelle, et il faut bien reconnaître que le Dr Giraudet apporte des documents sérieux en faveur de l'origine tourangelle. Cet auteur, connu par d'intéressantes recherches sur les artistes de Touraine, avait déjà séparé les Courtois, émailleurs limousins, des peintres-verriers du même nom qui ont fait souche en Touraine (1); en 1880, il apporta sur nos Courtois des documents dont nous avons à profiter. Les Courtoys paraissent à Tours dès 1398 (2); « les documents tourangeaux, à eux seuls, témoignent du séjour dans [cette] ville, pendant la première moitié du XVIe siècle, d'une dizaine d'artistes de ce nom » (*op. cit.* p. 500); ils habitent successivement la même rue et probablement la même maison; on les trouve à Tours jusqu'en 1585. Le plus célèbre d'entre eux, Jehan Courtoys, que M. Charles dit être fils de Robert, paraît à la Ferté en 1533 et 1534 pour y exécuter les verrières de l'*Assomption*, de l'*Adoration des bergers*, de *Jésus chez Simon le lépreux*, qui sont analysées avec autant d'intérêt que celles de Robert. (*Op. cit.* p. 157.) Mais il ne faut pas oublier que, dans les *Documents inédits* (p. 79), M. de Grandmaison signalait déjà en Touraine plusieurs Jehan Courtoys, tous « maîtres paintres et victryers », qui y séjournèrent pendant de longues années; l'un d'entre eux est parrain d'un fils de « Phelippes Courtheyes » qui reçoit aussi le nom de Jehan, le 25 août 1582; ils ont travaillé pour la ville de Tours en 1548 et en 1570. Étudiant le séjour de Jehan Courtois à la Ferté, le Dr Giraudet ajoute, non sans quelque vraisemblance : « Par les termes mêmes exprimés sur les registres de la fabrique de cette église (Notre-Dame de la Ferté), on voit clairement que l'artiste... devait être étranger au pays et qu'il n'y avait pas de famille, les dépenses de ses frais d'hôtellerie pendant son séjour figurant dans les paiements effectués par les marguilliers. » Si Jehan Courtois avait été le fils de Robert et que Robert fût encore « demourant à la Ferté », on peut croire qu'il n'aurait pas pris gîte en une hôtellerie. Mais ce n'est là qu'une vraisemblance. Qu'on admette, si l'on veut, deux familles de verriers, ou deux branches distinctes de la même famille, l'une à la Ferté, l'autre à Tours. A laquelle des deux Charlot Courtois doit-il appartenir? On connaît son mariage à Tours en 1508; le Dr Giraudet nous le montre habitant à Tours en 1501, rue des Filles-Dieu (3), joignant la maison et le jardin de Michel Colombe (4), ce qui est une vraisemblance de plus pour supposer, non pour affirmer qu'il a travaillé sous ce maître à une époque indéterminée. Sur les neuf Courtoys tourangeaux cités par le Dr Giraudet, deux autres que Charlot sont « tailleurs d'ymaiges », Mathurin et Christophe, Pierre est « maçon architecte », les autres sont peintres-verriers, graveurs, etc... Enfin les *Documents inédits* mentionnent (p. 212) un acte du 15 juillet 1515 contenant « vente d'un arpent de terre à Jehan Berauldiau, bourgeois de Tours, par Charles Courtois, ymaigier, demeurant faubourg de Tours, *paroisse de St-Étienne* (5) »; c'est bien le même Charlot. — Ici encore, voilà, à notre connaissance, l'état de la question; on appréciera. En résumé, l'hypothèse de M. Cartier commence bien au départ, mais excède à l'arrivée : il est possible, vraisemblable même, si l'on veut, que Charlot Courtoys ait

(1) *Nouveaux documents sur les Courtois*, par le Dr GIRAUDET, *Bulletin Monumental*, 1878, p. 358.

(2) *Jehan Courtoys, peintre-verrier du* XVIe *siècle*, par le même, *ibid.* tome XLVI, 1880, p. 499. — D'après le registre de la *Frayrie de Saint-Gacian*, ms no 6306 de la bibliothèque municipale, p. 501 de l'article cité.

(3) Depuis rue Saint-Étienne, rue Bernard Palissy.

(4) Article cité, p. 500, d'après les minutes de Jaloignes, 1501.

(5) Cf. même ouvrage, p. 209, 15 mars 1515 (1516), acquisition par Guillaume Regnault; témoins, « Charles Courtois, ymaigier, & Pierre de Lamarre, enlumyneur, demeurant ès faubourgs de Tours, en la paroisse Saint-Étienne ».

travaillé avec Michel Colombe; faisait-il partie de cet atelier en 1498, comme l'auteur l'affirme (p. 35)? Rien ne le prouve; l'argument tiré de la présence de Robert à la Ferté ne paraît pas suffisant, et l'on n'a pas d'autre raison de supposer que Charlot travaillait à Solesmes en 1496. Était-ce pour lui se « rapprocher de sa famille », que de venir dans le Maine? Après analyse des documents, il est au moins très prudent de douter.

L'histoire de l'Anjou à la fin du xve siècle suit d'assez près celle du Maine. Après toutes les vicissitudes de la guerre anglaise, depuis 1350 environ jusqu'à 1443, l'Anjou eut encore à subir dix années de misère. Le duc René fut grand ami des arts, mais il vit de son vivant Louis XI saisir son duché parce qu'il avait voulu le céder à Charles du Maine (1474-1476). Il meurt en 1480, et son apanage fait retour à la couronne. Les préférences de Charles VIII ne semblent pas avoir été très favorables à René II, au moins en ce qui concerne la seigneurie de Sablé. Il n'est donc pas étonnant que l'essor artistique de cette province n'ait pas au xve siècle la vigueur qu'il prendra au xvie. Les artistes ne font pas défaut; dans ses deux ouvrages, M. Port en signale un grand nombre, verriers, orfèvres, peintres, sculpteurs et architectes ; quelques-uns d'entre eux appartiennent aussi à de véritables dynasties, comme les Vaudellant, peintres dont le renom s'étend au xvie siècle; comme les Robin, verriers qui travaillent pour la cathédrale, pour Saint-Serge (1451, 1463), un peu pour toutes les églises ou abbayes; un Guillaume Robin est architecte et construit l'escalier du château de Baugé (1456); il meurt en 1463. Les Prieur sont une famille d'orfèvres qu'on trouve à Angers en 1497, et dont un membre s'établira plus tard au Mans, où il vit en 1574. Jehan Lemaistre est peintre-verrier à Angers dès 1448 et fait de nombreux travaux; « il habitait en 1487 la rue des Poëliers, près la porte Girard, et avait pour voisin l'imagier Jean Poncet ». Il faudrait citer bien des noms qui se distinguèrent dans toutes les branches des beaux-arts. Deux surtout sont à noter, Jean Poncet, « ymaigièr », qui travailla en 1462 pour Nantilly de Saumur, et Collin Byard, né en 1460, *maître d'œuvre des châteaux de Gaillon et d'Amboise;* ce dernier artiste a dû tenir une place très notable dans le mouvement de la transition et connaître le monde artistique dont Charles VIII aimait à s'entourer, mais nous ne voyons pas d'autre raison qui permette de rapprocher son nom du Sépulcre de Solesmes, et celle-ci ne suffit pas assurément. A lire les *Artistes angevins* et le *Dictionnaire de Maine-et-Loire,* on voit bien que la sève angevine abondait à la fin du xve siècle, et qu'elle a beaucoup produit, mais on ne voit pas qu'elle ait été aidée dans son effort par une impulsion générale, puissante et soutenue, qui aurait pu la développer davantage et hâter sa marche dans le sens où l'on cherchait le progrès. Si l'influence du roi René a tenu ce rôle, elle a cessé trop tôt, et les individualités artistiques n'ont eu, croyons-nous, que leurs propres forces pour se lancer dans le courant nouveau. Le fait de Collin Byard n'en est que plus honorable pour son pays; si l'Anjou a été moins soutenu que la Touraine et le Maine vers la transition à l'art italien qui se remarque à Solesmes, il a rejoint rapidement les deux provinces voisines, et nous verrons qu'au xvie siècle il semble avoir gardé sa sève artistique plus longtemps. Ce n'est pas nous qui lui ferons un reproche de s'être attardé tout d'abord aux traditions de notre art national.

La Touraine se trouvait, à la fin du xve siècle, dans une situation exceptionnellement favorable au développement et au progrès des arts. La cause en est connue, les conséquences aussi. Nous n'avons rien à ajouter sur ce sujet à ce qu'ont écrit tant d'auteurs

bien plus compétents. Mais puisque l'ouvrage de M. Cartier a été forcément plus d'une fois l'objet de nos critiques, il est juste de le citer sur ce point, qu'il a traité avec talent, s'aidant, non sans raison très légitime, des travaux antérieurs que MM. B. Fillon et C. de Grandmaison avaient déjà donnés au public. On fera la part de ce qu'il peut y avoir d'un peu excessif.

« Le xv[e] siècle a été pour la Touraine l'époque la plus brillante de son histoire. Pendant que Paris s'agitait dans les convulsions de la guerre civile et qu'Isabeau de Bavière livrait la France à l'étranger, Tours, fidèle à ses princes, devenait le refuge de l'honneur national et la capitale de l'industrie et des arts. La Touraine restait vierge de l'usurpation anglaise. Charles VIII y organisait la victoire, avec l'assistance miraculeuse de Jeanne d'Arc. Il y bâtissait des églises pour remercier Dieu de ses triomphes, et les seigneurs de sa cour ornaient de beaux châteaux les fraîches vallées et les riants coteaux de la Loire.

« Louis XI fixa aussi sa résidence à Tours et en développa les richesses et l'importance par les affaires politiques qu'il y traita, les États généraux qu'il y assembla et la protection qu'il donna aux fabriques de soieries. Charles VIII eut la passion du pays qui l'avait vu naître, et son rêve fut de l'embellir de toutes les merveilles qu'il avait vues en Italie.

« Au commencement du xvi[e] siècle, Louis XII eut des préférences pour Blois, sans abandonner cependant la Touraine, et ce fut François I[er], son successeur, qui déserta les bords de la Loire pour aller inaugurer à Fontainebleau le règne de la Renaissance italienne.

« L'art français l'avait déjà accueillie avec faveur en Touraine et avait profité avec intelligence des trésors conquis sur l'antiquité païenne. La grande école qui s'était formée à l'ombre de la basilique de Saint-Martin avait envoyé, dès le milieu du xv[e] siècle, ses peintres en Italie. Le célèbre Jean Fouquet en rapportait, vers 1443 (1), le goût de l'architecture et de l'ornementation qu'il avait admirées à Rome, où il avait eu l'honneur de faire le portrait du pape Eugène IV, et son exemple dut influencer ses nombreux élèves et ses rivaux (2). »

Ce que François I[er] alla inaugurer à Fontainebleau, ce n'est pas, à proprement parler, le règne de la Renaissance italienne; longtemps avant 1530, elle avait fait sentir sa force; les artistes italiens ramenés par Charles VIII en 1495 n'étaient pas restés oisifs, et les rapports de la Touraine avec l'Italie dataient, nous l'avons vu, presque de cinquante ans plus tôt. Sans doute, à ce début, l'influence n'avait pu être grande, elle existait cependant, et à partir de 1495 elle alla s'affirmant; elle sut, avec le temps, pénétrer et régner. Qu'on voie le cloître de Saint-Martin, à Tours (3); c'est l'œuvre probable, sinon certaine, de deux Français, Bastien et Martin François, neveux et élèves de Michel Colombe; elle date de 1508 à 1519; on y trouvera régnant « le génie de l'antique et de l'Italie ». Le faire n'est pas si hardi qu'à Fontainebleau, sans doute; on sait moins à fond ce qu'on pourrait appeler la syntaxe de l'art italien, et cependant la Renaissance italienne est bien là, encore conciliante, ne tyrannisant pas trop (4), mais d'autant plus maîtresse qu'elle s'est « insinuée », selon un mot heureux, et qu'elle a commencé sa conquête, à l'italienne, par la séduction de ses jolis ornements. Le Sépulcre de Solesmes en sait bien quelque chose;

(1) Cette date est donnée d'après les *Documents inédits*, p. 18; M. de Grandmaison avait écrit plus tard : « vers 1440 ». (*Tours archeologique, xv[e] siècle*, dans le *Bulletin Monumental*, t. XLII, 1876, p. 826.)
(2) Cartier, p. 22, 23.
(3) Voir planches XXX, XXXI, XXXII.
(4) Le profil très accentué de la corniche & les médaillons à têtes ne semblent pas traités à la manière italienne.



1



2



3



4

CHAPELLE DE GAUCHE DÉTAILS

1 Michel Bureau — 2 Sainte femme (Groupe de la Pâmoison)

3 et 4 Portraits (Artistes supposés)

seulement, plus anciens de vingt ans environ, ses pilastres sont moins sobres, moins légers, moins distingués que les frises du cloître Saint-Martin (pl. VIII).

M. de Grandmaison a très bien caractérisé cette première période de la Renaissance à son début, qui eut lieu plus tôt en Touraine qu'ailleurs, quand il écrivait en 1870, parlant de l'architecture : « Dans la première [période], l'élément gothique continue à dominer dans la structure générale des édifices; les lignes perpendiculaires l'emportent sur les lignes horizontales, l'anse de panier est plus fréquente que le plein cintre; les lucarnes élancées et les croix de pierre, à double ou à simple meneau, persistent encore. La décoration seule a changé et offre de toutes parts les moulures et les arabesques de l'art italien du XIVe et du XVe siècle. » Ce sont là des traits généraux, qui conviennent peut-être à des régions très différentes, mais qui, dans la Touraine, sont en avance de près de trente ans. On croirait lire la description du petit édifice de Solesmes, avec son architecture où le gothique domine, son galbe élancé, l'arc de sa grotte en anse de panier et ses deux lucarnes; les moulures italiennes y sont aussi, elles avaient frappé M. Cartier : « Ce ne sont plus les formes prismatiques du XVe siècle. Les moulures s'arrondissent et l'ornementation prend un caractère italien très prononcé. » (*Op. cit.* p. 14.) Quant aux arabesques, tout le monde les a remarquées, et M. Palustre en a souligné la valeur très particulière. Or, cette première période de la Renaissance, dans laquelle notre Sépulcre trouve si aisément sa place, par sa date et par ses caractères, c'est elle « qui a jeté en Touraine le plus d'éclat » (1). Son point culminant, moins comme résultats obtenus que comme influence subie, c'est cette année 1495, pendant laquelle on sculptait le Sépulcre de Solesmes, quand Charles VIII ramena d'Italie à son château d'Amboise toute une collection d'œuvres italiennes et « XXII hommes de mestier » italiens. « Lesquels icelluy seigneur a fait venir dudit Naples pour ouvrer de leur mestier à son devis et plaisir. » C'est là un fait marquant entre tous (2). Une sève nouvelle va se greffer d'abord, puis se mêler à celle d'un arbre déjà vigoureux; plus tard, elle prendra la tête de l'arbre, c'est elle qui donnera sa nature au fruit.

Il ne faut pas l'oublier, en effet : la vie propre de l'école tourangelle était vigoureuse; elle comptait déjà des vétérans (3). Depuis longtemps la statuaire française évoluait d'elle-même vers l'imitation étudiée de la nature, qui fut le plus vrai et le meilleur point de départ de la Renaissance dans notre pays. Sur ce terrain, l'influence italienne trouvait prise : le courant existait, il était déjà fort, elle ne fit d'abord que le grossir. — En 1495, lorsque Charles VIII ramena des Italiens à Amboise, « la plastique était [en Italie] *realistica per essenza* ». C'est de Guido Mazzoni, l'un de ces pensionnaires du roi (4), qu'on a pu

(1) « Ce fait s'explique par le séjour de la cour dans nos contrées pendant plus d'un siècle, à une époque où tous nos princes aimèrent les arts & en répandirent autour d'eux le goût, qui, chez certaines grandes familles bourgeoises, nouvellement arrivées à la fortune, les Bohier, les Briçonnet, les Berthelot, les Beaune-Semblançay, prit le caractère de la passion & ne recula devant aucune dépense. » (*Documents inédits,* introduction, p. XVI-XVII.)

(2) M. Cartier, après bien d'autres, l'a justement mis en relief. (*Op. cit.* p. 35, d'après Vatout, *Le Château d'Amboise,* p. 401; DE GRANDMAISON, *Documents inédits,* p. XIX; *Archives de l'Art français,* t. I, p. 94.)

(3) « C'est une grande & mémorable époque dans l'histoire de l'art que celle où Jehan Fouquet, Michel Colombe, Pierre de Valence & Robert Pinaigrier, blanchis par l'âge & le travail, entourés comme des patriarches, d'enfants, de neveux & d'élèves instruits par leurs leçons & formés par leurs exemples, exhalaient leur dernier soupir dans un dernier chef-d'œuvre & transmettaient leur glorieux héritage aux Juste, aux François, aux Bourdichon, aux Clouet. » (*Documents inédits,* p. XXIII.)

(4) Guido Paganino Mazzoni, surnommé le Modanino. Le 12 mai 1495, jour de l'entrée triomphale de Charles VIII à la cathédrale de Naples, il est fait chevalier. (A. DE MONTAIGLON, *Archives de l'Art français,* Paris, 1852, *Du séjour de Guido Paganino en France.*) Il suit Charles VIII à Amboise. C'est l'un des sculpteurs les plus en renom de ce temps (?). Il fait en marbre noir le tombeau de Charles VIII pour Saint-Denis (détruit). Rentré en Italie en 1507, il revient en France sous Louis XII; après la mort de ce prince, il regagne définitivement son pays, où il meurt en 1518. (*La Scultura emiliana nel Rinascimento,* per Adolfo Venturi; *Archivio storico dell' Arte,* anno III, fascic. I-II, 1890, p. 8 & 15.)

écrire : « Peu de sculpteurs ont traduit d'une façon plus profonde l'expression de la douleur (1) », comme on écrivait de Michel Colombe qu'il excellait à représenter la lutte du mourant contre la mort. L'artiste français avait soixante-quatre ans environ quand il put connaître Mazzoni.

Ainsi, par ses deux ascendants, pour ainsi dire, par l'élément national comme par l'élément étranger, unis plus que jamais en 1495, l'école de Tours excellait dans cette recherche élevée de la nature qui nous frappe, pour notre part du moins, dans le Sépulcre de Solesmes, terminé en 1496. Quels sont donc les sculpteurs de Touraine à cette curieuse époque ?

En Touraine, au xve siècle, les sculpteurs connus sont moins nombreux que les peintres (2). Le premier en date, trop ancien sans doute pour avoir pu travailler à Solesmes en 1496, est Guillaume Brassefort; en 1460 (v. s.), il est dans la plénitude de sa renommée, comme le prouve la pièce où M. de Grandmaison a découvert son nom. « Les trésoriers de France à maistre Giles Cornu, changeur du trésor du Roy notre sire, salut. Nous vous mandons que des deniers de vostre recepte, vous paiez baillez et délivrez à Guillaume Brassefort, tailleur d'ymaiges, demourant à Tours, la somme de six livres douze sols parisis que lui avons tauxée et ordonnée, tauxons et ordonnons par ces présentes, pour la récompense de ses peines et despenses, d'estre nagueres venu, de l'ordonnance d'aucuns de nous, de la ville de Tours en ceste ville de Paris, pour veoir et visiter le clochier qui de présent se fait à la Saincte-Chapelle du Palais, à Paris, afin de marchander avecques luy de faire plusieurs ymaiges qu'il faudra faire autour dudit clochier... » (26 janvier 1460) (3) Bien que vraisemblablement plus âgé que Michel Colombe, qui avait déjà, en 1496, soixante-cinq ans (4), Brassefort n'est pas un candidat impossible. On ne voit pas cependant qu'il ait porté le titre *d'ymaigier du Roi;* nous dirons plus loin la vraisemblance que ce titre aurait pu donner à l'affaire. Après Brassefort, deux sculpteurs tourangeaux pourraient, chronologiquement, entrer en ligne, Jacquet François et Clément Bayet; mais leurs œuvres connues ne permettent pas de croire qu'ils aient jamais exécuté de bien importants travaux. Le célèbre Pierre de Valence, qui paraît sur les comptes de Gaillon comme « architecte, menuisier, charpentier, peintre, hydraulicien (5) », était surtout architecte et « maistre fontenier »; en cette dernière qualité, il fit à Tours des travaux remarquables; on ne voit pas qu'il ait fait œuvre de sculpteur. Il tient assez de Simon Hayeneufve, mais rien ne prouve qu'il ait connu Michel Colombe avant 1506.

Reste Michel Colombe. Si l'attention se porte sur lui, ce n'est pas parce qu'il est « au

(1) *Ibid.* — Voir le Calvaire de l'église de Monte Oliveto, à Naples, reproduit par M. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, Italie, t. II, p. 257, & dans l'*Archivio storico, loc. cit.;* le *Presepio* de la crypte de la cathédrale de Modène (*Archivio*, p. 15). Ces œuvres sont théâtrales, il y a des expressions forcées. Quelques statues cependant, deux surtout, par leur réalisme fin, frappant de vérité & de naturel, rappellent un peu notre Jean d'Armagnac. Ce sont, dans le premier groupe, le vieillard assis à la tête du Christ; dans le second, le vieillard agenouillé, dont le masque est si expressif. La tendance est la même qu'à Solesmes, mais, à notre humble avis, qui paraîtra évidemment suspect, il y plus de noblesse & de discrétion dans nos statues de 1496. — On ne peut guère se fier au dessin du tombeau de Charles VIII, donné par Félibien ; il a figuré sur chaque face cinq médaillons représentant des Vertus qui pleurent; ce parti rappellerait l'ornementation du tombeau de François II. Voir aussi les œuvres connues de Mino de Fiesole.

(2) De Grandmaison, *Tours archéologique*, xvie siècle (*Bulletin Monumental*, t. XLII, 1876, p. 828).

(3) *Documents inédits*, 1870, p. 190, d'après l'original (fonds Salmon, carton 15, bibliothèque de Tours).

(4) Michel Colombe serait né vers 1431, « puisqu'une lettre de Jehan Lemaire lui donne quatre-vingts ans en 1511 ». (*Documents inédits*, p. 192.) Le D[r] Giraudet a partagé cette opinion dans ses *Nouveaux documents sur Jehan Juste et Michel Colombe* (*Bulletin Monumental*, tome XLIII, 1877, p. 78). — M. Cartier l'a reproduite, p. 24.

(5) *Documents inédits*, p. 143.

premier rang des sculpteurs tourangeaux et l'un des plus grands noms de la sculpture française (1) » ; on s'est arrêté à lui de préférence parce que, la Touraine étant plus que d'autres provinces le pays de la transition à l'art italien, il est peut-être, lui, en Touraine, l'homme à qui les vraisemblances les plus nombreuses pourraient faire attribuer notre monument. De la liste de ses œuvres, prise dans les *Documents inédits* (p. 192), M. Cartier a déjà tiré l'une de ces vraisemblances, en parlant du Tombeau du Christ exécuté pour Saint-Sauveur de la Rochelle. (*Op. cit.* p. 30.) On peut fortifier ce point. Dès 1473, Michel Colombe est à Tours, et depuis cette époque jusqu'en 1511, on le voit successivement travailler pour Louis XI, pour Louis XII, pour plusieurs évêques, pour des grands seigneurs. Ces œuvres sont surtout des tombeaux. En 1474, Louis XI « lui commande, ainsi qu'à Jehan Fouquet, un projet pour sa propre sépulture. L'année suivante, Colombe dresse un autre projet de tombeau pour Louis Rouault, évêque de Maillezais... De 1502 à 1507, il travaille à son chef-d'œuvre, le tombeau de François II de Bretagne, d'abord placé dans l'église des Carmes, et aujourd'hui conservé dans la cathédrale de Nantes... De 1507 à 1509, il fait un Sépulcre du Christ pour l'église de Saint-Sauveur de la Rochelle [maintenant détruit]... En 1510, on trouve le tombeau, en marbre blanc, de Guillaume Guegen, évêque de Nantes, pour la cathédrale de cette ville... Enfin [en 1511], à quatre-vingts ans, cet inépuisable génie conçoit et exécute, pour l'église de Brou, le modèle du tombeau de Philibert de Savoie (2)... »

Parmi ses œuvres de date incertaine, il en est une, malheureusement disparue, sur laquelle il est intéressant de rapporter l'appréciation des contemporains, c'est le *Trépassement de la glorieuse Vierge Marie,* représenté en bas-relief de marbre pour l'église de Saint-Saturnin à Tours. « Je ne veulx oublier de faire mention du beau tableau d'icelle église, qui est le plus riche qui soit en France, qui est le trépassement de la glorieuse Vierge Marie, lequel tableau est tout de marbre et est estimé par les bons maistres et ouvriers qui ont veu ledict tableau le mieulx faict qu'ils aient jamais veu (3), car ledict tableau est faict selon le naturel, et dirait-on proprement qu'il ne reste que la parolle, tant les choses sont bien faictes ; ledict tableau est tout painct d'or et d'azur ; celuy qui le fist s'appelloit Michel Coulombe, estimé le plus savant de son art qui fut en chrestienté ; ledict tableau est toujours ouvert aux bonnes festes et ne se montre aultrement (4). » Assurément, on ne peut s'en rapporter beaucoup à un jugement de cette époque ; peut-être aussi, moins loin de nous, M. Pitre-Chevalier s'est-il avancé un peu en disant que Michel Colombe, dans le tombeau de François II, a su donner à ses types le caractère bas-breton (5), « circonstance qui démontre bien mieux, dit M. Lambron de Lignim (6), son génie d'appréciation,

(1) *Documents inédits,* p. 191.

(2) *Tours archéologique,* xv[e] siècle (*Bulletin Monumental,* t. XLII, 1876, p. 829).

(3)

Pareillement de dans la noble ville
Lesglise est Sainct Saturnin utille
Ou est taillé ung si riche tableau
Quon nen voit point en France de plus beau.

Du « *Blason et Louenge de la noble et royalle duché de Tours* », d'après M. A. Rouillet, qui joint à cette citation d'autres notes sur ce bas-relief ; *Michel Colombe et son œuvre* (*Annales de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département d'Indre-et-Loire,* t. LXII, 1884, p. 115, 143, 196) ; tiré à part, in-8°, 63 p., & pièces justificatives, 1884, Tours, imp. Rouillé-Ladevèze.

(4) *Documents inédits,* p. 193, d'après Thibault Lepleigney, *Décoration du pays et duché de Touraine,* 1541, f. 13, 14.

(5) *La Bretagne ancienne et moderne,* in-8°, p. 583.

(6) *Recherches historiques sur l'origine et les ouvrages de Michel Colombe, tailleur d'ymaiges du roy,* dans les *Congrès archéologiques,* t. XII, 1846, p. 233. On revient aujourd'hui à l'opinion qui fait naître Colombe en Bretagne.

qu'elle ne prouve son origine bretonne ». Cependant il doit y avoir du vrai dans ce sentiment, commun à tous, que Michel Colombe excellait dans l'étude de la nature, et l'examen du tombeau de François II n'est pas pour en faire douter. M. de Lignim dit même qu'il savait à merveille représenter la lutte du mourant contre la mort; si c'était là une spécialité authentiquement prouvée, elle concourrait à expliquer pourquoi, en fait, le maître tourangeau a été chargé si souvent de sculpter des tombeaux. Nous notons seulement le fait, nous notons le caractère *naturel* généralement reconnu, nous notons encore que Michel Colombe exécutait volontiers et en connaissance de cause les scènes évangéliques, comme la mort de la Vierge et l'ensevelissement du Christ.

M. Cartier a donné en effet, d'après un article de son père dans l'*Athenæum français* du 25 novembre 1854 (1), l'extrait suivant du marché passé par notre artiste pour le Sépulcre de la Rochelle. Il faut l'avoir sous les yeux pour suivre l'enchaînement des vraisemblances. « Le dict Michel Colombe a promis et promet de faire et enlever en pierre un sépulcre de Saint-Sauveur, avecques les dependances d'icellui, auquel il fera et ordonnera les pourtraicts et ymaiges de Notre-Dame, saint Jehan l'évangéliste, Marie Magdaleine, Marie Marte, Joseph d'Arimatie, Nycodemus avecque le gisant et tombeau dudit sépulcre, de la sorte et manière que le cas requiert et *qu'il est accoustumé de faire en tel cas*, de la grandeur et de telle pierre que sont faicts les ymaiges de la sépulture et trèspassement de Notre-Dame, de présent fait en l'église parroschal de Sainct-Saturnin de Tours (2). » M. Cartier applique le passage souligné à Michel Colombe lui-même, qui parle en effet à la troisième personne depuis le commencement de la phrase; cette interprétation nous paraît vraisemblable; ce serait là une preuve que l'imagier tourangeau aurait sculpté d'autres Sépulcres; le traité est du 2 mai 1507. On peut voir aussi dans ce passage une formule tout impersonnelle et équivalente à ceci : « de la sorte et manière... qu'on a coutume de faire en tel cas ». M. Lambron de Lignim donne encore la quittance, qui est de 1510, et il fournit une note qui peut nous intéresser : ce sépulcre était « painct et estoffé » richement, comme le bas-relief dont nous avons parlé.

Dans l'école de Tours, Michel Colombe est donc jusqu'à présent l'artiste dont on rapprocherait le nom plus volontiers du Sépulcre de Solesmes. Il y a convenance chronologique, pas de rivaux sérieux en 1496 (3); le genre personnel du maître, l'habile imitation de la nature, répond au caractère du monument; il est « accoustumé » à sculpter les Sépulcres du Christ.

Son œuvre authenthique, le tombeau de François II à Nantes, comparée à celle de Solesmes, confirme-t-elle cette induction (4) ? M. Palustre le pense, et il fait autorité. Les angelots sont habillés et coiffés de même; la femme qui personnifie la tempérance rappelle par sa coiffure les saintes femmes de notre Sépulcre. L'œuvre de 1507, elle aussi, a ses inégalités; la Force, par exemple, est plus étudiée et plus belle; auprès de ses trois com-

(1) Le document entier avait déjà été publié par M. Lambron de Lignim, dans l'ouvrage que nous venons de citer, dès 1846.

(2) *Les Sculptures de Solesmes*, p. 31.

(3) Le seul atelier qui ait eu à Tours la même importance, & *au moins* les mêmes tendances que celui de Michel Colombe, est celui des Juste. Mais il est moins ancien. Le premier monument *attribué* aux Juste est le tombeau des enfants de Charles VIII, à la cathédrale de Tours; il date de 1506 environ. La première œuvre signée est le tombeau de Jehan James, évêque de Dol; il porte la date de 1507.

(4) Voir planche XII *bis*. Bien que ce monument soit très connu & reproduit partout, nous le donnons ici pour faciliter la comparaison. La statue qui se présente à l'angle, en premier plan, est celle de la Tempérance. La valeur relative des statues qui ornent ce tombeau est très diversement appréciée. C'est encore là une question bien secondaire qu'il importe peu de discuter.

PL. XXIV



CHAPELLE D. GAUCHE

Face Ouest

Jésus au milieu des Docteurs

pagnes, elle a la même valeur relative, comme étude, que Jean d'Armagnac dans le Tombeau du Christ. L'influence italienne est visible dans l'ornementation générale et dans les petits pilastres, presque tous à candélabres, mais moins chargés. Les deux œuvres ont des rapports entre elles, pas assez, selon nous, pour qu'on puisse conclure à l'identification. Dix années les séparent, et à cette époque de progrès, c'est beaucoup.

Il y a un autre rapprochement auquel le Sépulcre lui-même a donné lieu. M. Cartier l'avait entrevu, mais il n'en a tiré qu'une conclusion illogique, celle des deux ateliers successifs. Il s'agit des pilastres (pl. VIII). Deux opinions sont en présence, nous l'avons dit. L'une voit, dans cette ornementation, trop surchargée pour être italienne, l'œuvre d'une main française déjà très habile. S'il en est ainsi, le rapprochement en question tombe, il n'en faut plus parler. L'autre opinion voit là une œuvre éminemment italienne : « On chercherait vainement [en France] qui eût pu pratiquer avec autant de franchise un art si avancé (1). » De part et d'autre, les critiques sont trop forts, et la matière est trop subtile pour que nous puissions risquer une appréciation personnelle, que nous aurions d'ailleurs grand'peine à définir. Si l'on admet que les pilastres sont d'une main italienne, voici le rapprochement qu'ils peuvent suggérer. La fameuse lettre de Jehan Perréal nous a laissé d'intéressants détails sur l'atelier de Michel Colombe. « Michel Coulombe, dit-il, besongnoit au moiz, et avoit pour moiz XX escuz, l'espace de sinc ans; il y avoit deux tailleurs de massonnerie antique italiens, qui avoient chacun VIII escuz pour moiz l'espace de sinc ans; il y avoit deux compaignons tailleurs d'ymaiges soubz Michel Coulombe, qui avoient chacun VIII escuz pour moiz l'espace de sinc ans (2) ». Deux Italiens travaillaient donc sous Michel Colombe en 1502. Est-il difficile d'admettre que ceux-là ou d'autres travaillaient déjà dans le même atelier six ans plus tôt, quand on voit le monument de 1496 lui-même réclamer une main italienne, quand la Renaissance a constamment progressé pendant ces six années, quand Charles VIII a introduit en Touraine une vingtaine d'artistes italiens dès 1495 ? Ne peut-on voir aussi, dans la présence de ces deux étrangers à Solesmes, la cause, dénaturée depuis, de cette tradition des quatre manuscrits, trop unanime pour n'avoir pas un point de départ réel, qui nomme, parmi les auteurs supposés de nos sculptures, deux Italiens ? Au XVIIe siècle, on aura peut-être confondu, dans des souvenirs lointains déjà, les œuvres, les dates et les auteurs. Les Italiens de 1502-1507 sont-ils les mêmes que ceux dont on suppose l'existence en 1496? M. Palustre l'affirme, d'après l'étude comparée qu'il a faite des deux œuvres (*loc. cit.*, tiré à part, p. 15). C'est une thèse très séduisante et qui paraît fondée, mais nous n'avons pas compétence pour la pousser aussi loin.

(1) PALUSTRE, *op. cit.*, tiré à part, p. 14.

(2) *Documents inédits*, p. 210; d'après B. FILLON, *Documents sur Michel Colombe*, extrait de *Poitou et Vendée*, p. 5; CARTIER, p. 83. Il s'agit du tombeau de François II. M. de Grandmaison ajoute : « La présence de ces deux artistes italiens est à noter ici; quant aux compagnons de Michel Colombe, l'un d'eux était certainement Guillaume Regnault; l'autre, très probablement Jehan de Chartres, dont Michel Colombe dit, dans l'écrit du 3 décembre 1511 : « Jehan de Chartres, mon disciple & serviteur, lequel m'a « servy l'espace de dix-huit ou vingt ans, & maintenant est tailleur d'ymaiges de Madame de Bourbon. » — Si Michel Colombe a fait le Sépulcre de Solesmes, Jehan de Chartres y a donc certainement travaillé; il venait d'entrer dans l'atelier tourangeau quand les travaux de Solesmes, terminés en 1496, ont pu commencer. Même certitude conditionnelle pour Guillaume Regnault, d'après le même document, qui est le bon témoignage du vieux maître : « ... Il m'a servy & aidé l'espace de quarante ans ou environ, en telle affaire, en toutes grandes besoignes, petites & moyennes, que par la grâce de Dieu j'ai eues en main jusques aujourd'huy & auroy encoire & tant qu'il plaira à Dieu. Mesmement il m'a très-bien servy & aidé en la dernière euvre que j'ai achevée; c'est assavoir la sépulture du duc François de Bretaigne, pere de la Royne... » Quant aux deux « tailleurs de massonnerie antique italiens », M. Palustre affirme très positivement que l'un d'entre eux « ne peut être que Jean de Fiesole ». L'autre est inconnu. (PALUSTRE, *Les Sculptures de Solesmes*, tiré à part, p. 15; *La Renaissance en France*, p. 79.)

En concluant ce long exposé, nous croyons qu'on *doit* attribuer le Sépulcre de Solesmes à l'école de Tours, qu'on *peut* nommer Michel Colombe avec vraisemblance, mais qu'on ne saurait affirmer *avec certitude* son intervention personnelle plutôt que celle des ouvriers habiles qu'il a formés.

Trouverons-nous maintenant quelque raison historique montrant que, de Solesmes, on a pu penser à faire venir les artistes tourangeaux ? M. Cartier en a proposé une, qu'il a exposée avec soin (*op. cit.* p. 31) : les relations de Jean d'Armagnac, duc de Nemours, seigneur de Sablé, avec le prieuré de Solesmes, dont il fut bienfaiteur en 1491-1497, et et avec la cour de Charles VIII en Touraine. Pour plus de détails, nous renvoyons donc à M. Cartier, non sans faire remarquer qu'ici l'exposition est incomplète et peu ordonnée; on n'a pas tiré tout le parti possible de ce qu'on avait en main ; sur d'autres points, on a peut-être excédé la juste limite des conclusions. En résumé, voici l'argument, tel qu'il doit être construit, en rapprochant l'*Essai historique* (p. 39, 41) des *Sculptures de Solesmes* (p. 18-19 et 31-34). Jean d'Armagnac, le 2 mai 1491 et le 2 juin 1497, fait d'importantes largesses au prieuré (1), il est bienfaiteur insigne; c'est lui qui est représenté dans le Joseph d'Arimathie, ce n'est pas le roi René. C'est donc lui, probablement, qui a donné le Sépulcre, en tout ou en partie. Or Jean d'Armagnac était fort avant dans les bonnes grâces de Charles VIII; comme son frère Louis, il avait « esté continuellement nourri et entretenu à l'entour de la personne » du roi, qui le mettait en possession dès 1483 de la seigneurie de Sablé, et le réhabilitait solennellement en 1491 des griefs encourus par son père Jacques d'Armagnac; le 13 octobre 1492, il est dans les honneurs au baptême du Dauphin, au Plessis-lez-Tours. Ses relations avec la cour et la Touraine, dit l'auteur, permettent de conclure « qu'il connaissait parfaitement Michel Colombe et ne pouvait s'adresser qu'au « tailleur d'ymaiges du roi », lorsqu'il voulut enrichir d'un beau monument l'église du prieuré de Solesmes, d'autant plus que le monument fut payé, en grande partie du moins, par la famille royale, comme nous en donnerons la preuve (2) ». — Il y a là une voie qui paraît bonne, mais peut-on déjà parler de preuves ? Nous ne le croyons pas. Jean d'Armagnac était-il le seul bienfaiteur insigne du prieuré à cette époque ? Suffit-il d'établir que le Joseph d'Arimathie n'est pas le roi René, pour que le portrait supposé de Jean d'Armagnac soit autre chose qu'une possibilité vraisemblable (3) ? Et s'il a eu vraiment l'initiative de cette œuvre d'art, pour quelle raison ses armes, bien connues à Solesmes, ne figurent-elles pas avec les autres armoiries sculptées sur le monument, comme l'usage ordinaire le voulait ? Ne pourrait-on pas exploiter leur absence pour rentrer dans la donnée des manuscrits, qui attribuent le Sépulcre aux seules libéralités de Guillaume Cheminart, « *propriis sumptibus incepit et feliciter adimplevit* » ? (Cf. p. 18.) Faut-il admettre, au contraire, avec M. Cartier, que cette absence est expliquée par la présence des écussons de la famille royale (4), principale donatrice, devant laquelle Jean d'Armagnac s'est effacé, non

(1) Voir les deux pièces, d'après les archives de Solesmes, dans le *Cartulaire*, p. 373 & 376.

(2) Cartier, p. 34.

(3) Après avoir parlé des deux chartes de Jean d'Armagnac, dom Guéranger se contente d'ajouter : « On pourrait *peut-être* reconnaître [dans le Joseph d'Arimathie], Jean de Nemours. » (p. 41)

(4) Nous n'avons plus à revenir sur l'authenticité de ces trois écussons, restitués d'après le témoignage formel des mss : « Armoiries... du roi Charles huitiesme, d'Anne de Bretagne & du Dauphin », avec celles de « Guillaume Cheminart, qui fist faire ce tombeau, » &c. Les armes de dom Cheminart se retrouvent sur le fermail de la chape de saint Pierre. Un fragment de

pas en effigie, il est vrai, mais en blason, tandis que, par courtoisie, il faisait mettre à la place d'honneur les armes de dom Cheminart ? Les trois écussons royaux sont la seule « preuve » qui soit apportée (p. 39), quand on affirme la participation pécuniaire de Charles VIII et des siens.

Toutefois, s'il reste encore bien des points obscurs, on sent qu'il y a dans tout cela d'importants indices qui doivent conduire assez près de la vérité. Tâchons de les éclairer par des renseignements plus nouveaux.

A l'appui de la thèse que nous venons de résumer, M. Cartier avait déjà signalé, sans attacher à ce fait l'importance qu'il mérite, le passage de Charles VIII à Sablé en 1491. Il le mentionne en note, et seulement d'après une *Histoire de Sablé* restée manuscrite, composée par M. Pillereau, ancien maire de cette ville (1). Nous n'avons pas eu ce manuscrit entre les mains, mais on peut présumer qu'il s'est inspiré de Ménage, et, en tous cas, si M. Cartier y avait pris la pensée de lire l'historiographe de Sablé, il aurait vu quelque chose de beaucoup plus explicite dans ce qu'on appelle communément la seconde partie de son *Histoire,* publiée dès 1844 dans le modeste *Annuaire du Département*. On y lit à la page 52 : « En 1491, au mois d'août, le roi Charles VIII étoit à la Roche-Talbot, comme je l'apprends des lettres d'anoblissement de Pierre Jarry, fils de Robert Jarry, de la famille des Jarry, seigneurs de Vrigny (Vrigné), près Sablé : *Datum in Rupe Talboti*, *prope Sablolium.* Et comme la Roche-Talbot n'est qu'à une petite demi-lieue de Sablé, il ne faut pas douter que Charles VIII n'ait aussi été en ce temps-là à Sablé. » Il en faut d'autant moins douter, que le roi venait, avant de quitter Montils-lez-Tours, en juillet, de donner l'acte par lequel Jean d'Armagnac, seigneur de Sablé, son ami, était solennellement réhabilité (2). Mais Gilles Ménage va plus loin, et soulève une question qui jette, croyons-nous, beaucoup de lumière sur toute cette histoire des relations de Solesmes avec la cour de Charles VIII. « Il paroît, par les registres du grand Conseil, que le grand Conseil était à Angers le dernier mai 1488 et le 2 août de la même année ; que les 19 et 20 du même mois d'août, il étoit à Marolles en Anjou ; et le 25 du même mois et le 1[er] septembre, il étoit à Solesme près Sablé. »

C'étaient là de premiers indices connus ; l'excellent travail de M. le comte de Beauchesne, *Le Château de la Roche-Talbot et ses seigneurs* (3), est venu récemment leur donner une importance qui n'a pas échappé à dom Piolin. Il faut lire l'étude sur la Roche-Talbot pour se rendre compte des recherches qu'elle renferme et pour profiter de ses nombreuses indications bibliographiques. Il nous suffit de noter que l'auteur établit péremptoirement, sur pièces authentiques, la présence de Charles VIII, le 21 août 1488, à Sablé, où le duc d'Orléans, qui devint Louis XII, était gardé prisonnier dans la grosse tour du château, depuis que la bataille de Saint-Aubin l'avait mis aux mains de La Trémoïlle, à la fin de juillet précédent. Dès le 24, le roi s'installe à la Roche-Talbot, et ne quitte cette résidence que le 4 septembre, pour se diriger sur le Mans. (*Op. cit.* p. 192-196.) Outre les raisons politiques qui poussèrent le roi à se rapprocher alors de Sablé, M. de Beauchesne en cite

sceau sur cire brune, conservé aux archives de Solesmes, & appendu à un acte de Guillaume Cheminart (7 mars 1487), montre encore le haut de l'écusson de ce prieur ; le lambel de trois pièces est seul bien visible. Ce fragment est reproduit dans le *Cartulaire*, p. 372.

(1) *Les Sculptures de Solesmes*, p. 33, note 2.

(2) *Ibid.* p. 32.

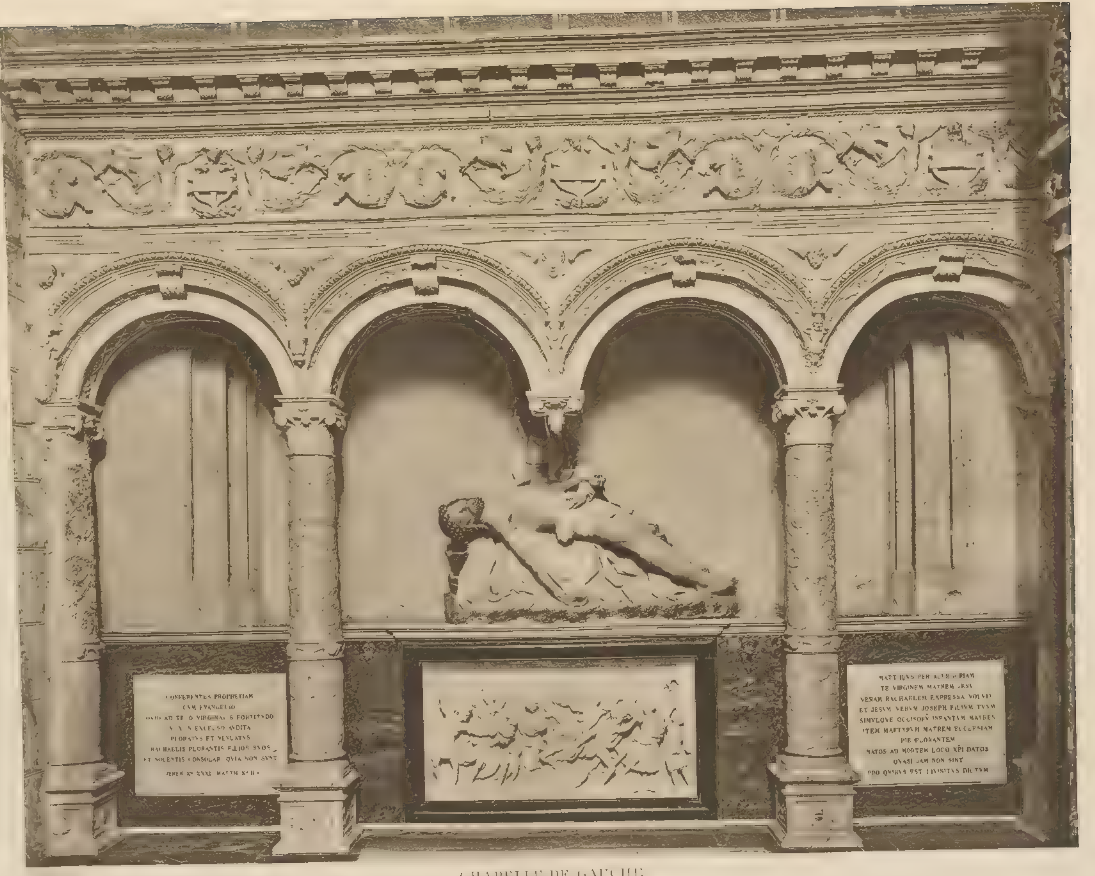
(3) En publication dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, tome XXX, 2[e] livraison, année 1891, 2[e] semestre, aux pages 190 & suivantes.

d'autres, que voici : « Puis, Charles VIII paraît avoir eu une prédilection marquée pour le prieuré de Solesmes, où, dès qu'il en trouvait l'occasion, il ne manquait pas d'aller faire de fréquentes et pieuses visites, et c'était là peut-être encore une des raisons qui l'avaient attiré dans le pays. Quant au choix qu'il avait fait de la Roche-Talbot pour sa principale résidence,... il s'explique tout naturellement quand on se rappelle que Bertrand de la Jaille, alors le véritable seigneur de la Roche-Talbot,... faisait partie, comme gentilhomme de l'hôtel, de la suite du roi. » (p. 192) Comme preuves de la prédilection du roi pour le prieuré, l'auteur cite, d'après Ménage, les deux séances du grand conseil tenues le 25 août et le 1er septembre à Solesmes, et surtout six lettres de rémission datées du même lieu, au même temps (1). Nous retrouverons ces pièces plus loin. Il est de fait que trois ans plus tard, en 1491, lorsque Charles VIII quitta de nouveau Montils-lez-Tours pour se rapprocher de la Bretagne soulevée, il revint à Solesmes et y tint encore une séance du grand conseil. Cette fois, ce n'était plus le duc François II qui défendait l'indépendance bretonne, c'était sa fille, la jeune duchesse Anne. François II, dont Michel Colombe sculptera le tombeau, était mort dès 1488, peu de jours après que le roi eut quitté la Roche-Talbot, lors de son premier voyage. Anne, qui soutenait sa cause avec une énergie bien au-dessus de son âge, allait devenir reine de France en épousant son vainqueur, le 6 décembre de cette année 1491. On était au 24 août, quand Charles VIII parut de nouveau à Sablé, ramené par les événements ; il y paraît aussi le 27, mais sa résidence est toujours le château des la Jaille ; on l'y voit du 23 au 30, assisté des princes du sang et de tous ses conseillers, et le lendemain, il est à Solesmes, où se tient la séance du grand conseil (2). (*Op. cit.* p. 196-205.)

On peut se demander si, dans ses visites à Solesmes, Charles VIII descendait ailleurs qu'au prieuré. La réponse est faite par Jean d'Armagnac en 1497. Il s'agit d'une taille que son prédécesseur « japiéça feu de bonne mémoire Loys roy de Jhérusalem et de Sécille, segond de ce nom, duc d'Anjou, comte du Maine et seigneur dudit Sablé », avait cédée aux moines, « à la charge de dire et célébrer chacun jour une messe de *Requiem* audit prieuré pour l'âme dudit sire roy ». Louis II d'Anjou était mort en 1417 ; la guerre anglaise avait ravagé le pays jusque vers 1440 ; la pauvreté des manants rendait depuis longtemps la taille illusoire ; Jean d'Armagnac compense le déficit de vingt livres tournois qu'elle représente ; on le prélèvera sur son droit « de passaige et pontenaige de nostre port appelé le port de Solesmes, sur la rivière de Sarte, près et joignant leur dit prieuré ». C'est donc d'un état datant de loin que le seigneur de Sablé parle, quand il dit : « Que à l'occasion des guerres et hostilitez qui ont depuis esté en ce royaulme, le bourg dudit Solesmes qui auparavant icelles guerres estoit grandement populé de riches gens et bons marchans, et édiffié en grant nombre de maisons, et de présent est désolé et en grande ruyne, habité de petit nombre de pauvres gens, presque tous mendians, petitement et pauvrement logez (3)... » Ce témoignage est précis, et par ailleurs il n'y avait pas à Solesmes d'autre châtellenie que celle du prieuré ; c'est donc l'hôtellerie des moines qui reçut le roi.

L'étude des actes, comptes et correspondances de Charles VIII nous révélera peut-être quelque chose de plus sur ses relations avec le prieuré. Toutefois, nous pouvons encore affirmer qu'en 1492 il n'avait pas oublié Solesmes, car les trois manuscrits nous appren-

(1) *Archives nationales*, JJ. 219. (Note de M. de Beauchesne, p. 192, note 2.)
(2) *Ibid.* V/5 1041. (Note de M. de Beauchesne, p. 205, note 1.)
(3) *Cartulaire*, p. 376.



CHAPELLE DE GAUCHE

Face sud

(Ancienne clôture enlevée au XVIIIe siècle)

nent que la première charte de Jean d'Armagnac, datée de Tours le 2 mai 1491, fut dûment confirmée l'année suivante par le roi : « Quod privilegium a Domino Carolo octavo, Francorum rege, anno 1492 confirmatum est, jubente insuper regia majestate ut solitæ fierent publicationes. » (A, 202 v). Le ms B met Charles VIII au nombre des bienfaiteurs insignes du prieuré, en ces termes : « Carolus VIII Francorum rex nundinas (1) regia sua authoritate firmas esse voluit anno 1492. » (f. 227 v) Le ms C résume le premier texte sans rien ajouter (f. 469 v). De cette confirmation, signalée aussi dans l'*Essai* (p. 40), nous n'avons pas, jusqu'à présent, d'autres traces; celles qu'on vient de voir semblent suffisantes pour conclure qu'en 1492 le nom de Solesmes était encore dans la mémoire de Charles VIII.

L'année 1492 est bien près de cette date de 1494 à laquelle, suivant la notice de dom Germain (2), aurait été commencé le Sépulcre de Solesmes. De 1494 à 1496, le délai n'est pas excessif pour un monument aussi considérable; on ne peut guère le réduire davantage, il faudrait plutôt l'augmenter. C'est le temps qu'on attribue, d'après les comptes, à l'exécution du Sépulcre de Saint-Sauveur de la Rochelle, où il y avait seulement sept personnages (3). Commencé en 1494 ou en 1493, il n'est pas venu bien longtemps après le dernier acte de Charles VIII où le nom de Solesmes soit prononcé.

Les relations personnelles du roi de France avec le petit prieuré manceau sont désormais un fait établi. Il nous semble qu'en l'état actuel de la question, il peut en ressortir deux conséquences bien liées entre elles. Ce fait, que M. Cartier n'a pas connu, corrobore l'argument favorable à l'école de Michel Colombe, qu'on tirait des relations de Jean d'Armagnac. Le seigneur de Sablé est allé à la cour, en Touraine; il y paraît justement le 13 octobre 1492, au baptême du premier dauphin; c'est cette même année qu'il fait confirmer par le roi sa charte de 1491; cette libéralité de Jean d'Armagnac, la première qui nous soit connue, date de l'année où Charles VIII venait encore à Solesmes. Jean d'Armagnac connaissait l'intérêt du roi pour le prieuré et ses relations avec lui depuis six ans. Si c'est lui qui eut l'initiative ou le rôle principal dans l'érection du Sépulcre, il a dû arrêter son choix sur un maître qu'il savait agréable à Charles VIII. Or Michel Colombe n'était pas seulement regardé par ses contemporains comme le prince des sculpteurs français, *regni Franciæ supremi sculptoris* (4), ou comme « le plus savant de son art qui fust en chrétienté », suivant l'exagération coutumière à l'auteur du XVIe siècle (5); il était encore « tailleur d'ymaiges du roy », ce qui n'était pas pour éloigner de lui un bon courtisan. Ce titre officiel, on ne le trouve authentiquement formulé que dans la pièce du 3 décembre 1511, où le maître lui-même énonce les titres et qualités de ses artistes ouvriers, en les présentant à Marguerite d'Autriche. Mais déjà en 1502, c'est pour le père de la reine Anne que son ciseau est mis à contribution, et sa renommée était depuis longtemps assise en Touraine, quand Anne de Bretagne devint reine de France, en 1491. N'était-il pas

(1) Il s'agit d'une foire concédée pour la fête de la Chaire de saint Pierre.

(2) C, 468 v, 470. Voir ci-dessus, p. 19.

(3) Cf. p. 132. — Si la lettre de Jehan Perréal est une preuve suffisante, le travail pour le tombeau de François II aurait duré cinq ans; mais ces évaluations paraissent un peu aléatoires, quand on pense au travail que cinq sculpteurs pouvaient faire en un an. Quoi qu'il en soit, le Sépulcre de Solesmes se rapproche assez de ce monument comme quantité de travail, peut-être même a-t-il exigé plus de temps. Le tombeau de François II compte : six grandes statues, trois angelots, seize statuettes & autant de médaillons à petits personnages. Le Sépulcre de Solesmes compte dix grandes statues, les deux larrons qui sont de demi-grandeur, neuf angelots sans compter les plus petits; & la partie ornementale est plus étendue & plus compliquée.

(4) *Tours artistique*, XVe *siècle*, p. 830, d'après un ms écrit en 1467 à Bourges, où le maître résidait alors.

(5) THIBAULT LEPLEIGNEY, 1541. Cf. p. 131.

chargé des commandes de Louis XI dès 1473 et 1474? Guillaume Regnault, lui aussi, son premier ouvrier, porte une qualité qui prêterait à rapprochement; mais les preuves authentiques n'en existent qu'en 1515, un an après la mort d'Anne de Bretagne; quatre actes de cette année le nomment « tailleur d'ymaiges et varlet de chambre de la feue Royne, que Dieu absoille (1) ».

Maintenant, que, de tout ce qui précède, on rapproche les quatre écussons sculptés sur le monument, on aura ce que nous appellerons encore, si l'on veut, la seconde conséquence qui peut sortir des relations solesmiennes du roi Charles VIII. Le monument est un dans son ensemble; il a été dessiné pour recevoir quatre écussons posés « trois et un », comme on dirait en blason. Nous ne croyons pas que le choix de ces écussons ait pu être modifié au cours de l'exécution, mais qu'on a voulu, dès l'établissement du plan d'ensemble, donner place aux armes du roi, de la reine et d'un dauphin, sur une même ligne, dans cette sorte de litre seigneuriale, là où le parti d'ornementation exigeait trois motifs (pl. IV). Le plan a donc été dessiné après le mariage de Charles VIII et après la naissance d'un dauphin. Or le premier enfant d'Anne de Bretagne fut ce Charles-Orland, né le 10 octobre 1492, au baptême duquel Jean d'Armagnac assistait (2), l'année où le roi confirmait les privilèges de Solesmes. Il vécut jusqu'au 6 décembre 1495; à cette époque le monument de Solesmes était certainement commencé, sinon près de finir (3). Tels sont les trois royaux personnages dont ces armes conservent la mémoire. Charles VIII ayant séjourné à Solesmes, il ne serait pas étonnant qu'on ait eu l'intention de fixer ainsi le souvenir de son passage et peut-être de ses libéralités; ce soin appartenait de droit à dom Guillaume Cheminart. Il était en effet prieur depuis deux ans quand Charles VIII parut pour la première fois à Solesmes; il le reçut encore en 1491; on doit croire que sa personne n'était pas désagréable au roi, qui aurait pu aussi facilement prendre pour but de ses pieux pèlerinages les deux abbayes voisines de Bellebranche et du Perray. Le prieur de Solesmes a pu désirer à la fois enrichir son église d'une œuvre d'art et consacrer le souvenir de l'hôte illustre qui avait voulu s'arrêter dans l'humble moutier et y revenir. La tradition unanime des trois manuscrits affirme que tout le travail fut exécuté aux frais de dom Cheminart; c'est peut-être trop dire. Jean d'Armagnac et le roi de France ont pu l'aider. Mais, s'il n'avait été pour rien dans cette œuvre, ses armes ne figureraient probablement pas à une place d'honneur.

Ainsi on peut admettre que le monument de Solesmes est un souvenir de la famille

(1) Actes de vente ou d'échange des 16 janvier, 23 juin, 10 novembre 1515, & du 26 janvier 1515 (1516, n. v.), d'après les minutes de Viau. (*Documents inédits*, p. 209.)

(2) CARTIER, p. 33.

(3) Nous ne jugeons pas prudent de suivre M. Cartier dans l'hypothèse plus raffinée qu'il expose avec cette logique hardie : « Les armes du dauphin, dit-il, sculptées sur ce monument terminé en 1496, n'ont pu y être placées que dans le mois de septembre. En effet, la reine Anne de Bretagne n'eut que deux enfants. Le premier dauphin est né le 10 octobre 1492 & est mort le 6 décembre 1495. Le second naquit le 8 septembre 1496 & mourut le 3 octobre suivant. Ce fut donc pendant ces vingt-cinq jours de sa vie que fut terminé & daté le monument de Solesmes. » (*Op. cit.* p. 39.) Les neuf mois qui séparent la mort du premier dauphin de la naissance du second n'ont pu suffire à exécuter le Sépulcre; c'était donc le premier dauphin qu'on avait en vue, lorsqu'on réservait dans le plan la place de ses armes. Que les travaux se soient terminés tout juste pendant ces vingt-cinq jours que vécut le second dauphin, ce serait une rare coïncidence, que rien d'ailleurs n'oblige à supposer. S'ils ont pris fin avant sa naissance, le monument commencé du vivant de Charles-Orland, au baptême de qui Jean d'Armagnac assistait, se serait forcément achevé dans une intention commémorative de sa mort; le 6 décembre 1495 est bien près de 1496, & le caractère général du monument répond même mieux à cette intention qu'à la première. Si les travaux n'ont pris fin qu'après le 3 octobre, c'est un deuil de plus, l'intention commémorative s'impose encore davantage, & les armes du dauphin n'en sont pas moins à leur place. Il n'y a donc rien à tirer de la spécieuse hypothèse, & d'ailleurs tout cela importe fort peu. Le plus grave, c'est qu'Anne de Bretagne eut de Charles VIII quatre enfants (& non pas deux), dont trois dauphins : Charles-Orland, mort en 1495; Charles, mort en 1496; François, né & mort en 1497; une fille, Anne, morte jeune comme ses frères.

royale, qu'il se rattache aux visites dont Charles VIII a honoré Solesmes, et que, pour ces raisons, sans parler des autres, il est au moins permis de chercher les artistes parmi ceux qui travaillaient pour le roi, et en ce temps-là, ils étaient à Tours.

Cette partie de l'histoire du prieuré était intéressante à relever, sans doute ; mais elle devrait n'avoir ici qu'une place très secondaire, si le monument avait su nous conserver au moins un nom d'artiste qui pût se déchiffrer. En 1878 et l'année suivante, quand furent passés les premiers jours de succès, plusieurs critiques s'élevèrent ici même pour ou contre l'ouvrage de M. Cartier : autant d'observateurs qui s'attachèrent, avec échelles et verres grossissants, à scruter en tous sens et partout les moindres coins sculptés. Ce ne fut pas œuvre d'une heure ou d'un jour. C'est alors que dom L'Huillier trouva une petite inscription gravée, dont nous donnons le fac-similé. On y lit facilement ce mot : RASIONE et les trois lettres qui suivent, M C T (1); quant aux caractères tracés sur le repli de la banderole, ils sont plus difficiles à saisir, et nous n'en devinons pas le sens ; on voit nettement G H S ; *peut-être* dans la boucle de cette dernière lettre y a-t-il un T sous forme d'abréviation : S^{T} (*sculpsit* ou *sculpserunt?*); la lettre suivante ne se définit pas, la dernière est une R. Le tout se trouve sur une banderole que tient, sur son bras gauche, le plus haut placé des trois personnages brodés à l'aiguille qui ornent l'orfroi de la chape de saint Pierre, du côté gauche. Nous avons différé jusqu'à présent d'étudier cette statue, parce qu'elle est sans lien connu ni supposable avec la composition du Sépulcre, bien qu'elle s'y rapporte évidemment par plusieurs côtés.



En expliquant l'état actuel de notre église, dom Guépin a écrit une excellente page sur la statue de saint Pierre (2); nous y avons déjà fait allusion (cf. p. 44). Si on la rapproche des lignes que dom Guéranger a consacrées au même sujet, on aura ce que cette œuvre a inspiré de mieux. Nous nous contenterons d'en donner une reproduction où la finesse des détails se laisse au moins pressentir (pl. XII), et de rappeler les traits, déjà indiqués, qui la font attribuer aux artistes du Sépulcre. La tête ressemble assez notablement à celle du prophète David ; le principe d'ornementation, l'étoffage, sont les mêmes que pour la plupart des personnages du Sépulcre ; les armes de Guillaume Cheminart se voient sur le fermail de la chape, comme elles sont au milieu du monument. Le saint Paul qui lui faisait pendant date de moins loin et lui est très inférieur, c'est un pastiche mal fait. La physionomie est commune ; on a tenté grossièrement d'imiter la fine étoffe dont saint Pierre est si noblement paré. M. Cartier (p. 21) trouve cette œuvre « difforme », et il ajoute : « Nous croyons pouvoir la porter au compte des sculpteurs qui ont fait *l'Enfant Jésus au milieu des docteurs* et *l'Arbre de Jessé* sur les boiseries du chœur. » Cependant il y a dans ce groupe quelques têtes qui ne sont pas sans mérite : impossible de leur comparer celle dont nous parlons ; il y en a d'autres qui sont mauvaises, mais aucune d'elles ne rappelle ce type, et leur mouvement tourmenté n'a rien de la roideur mal dégrossie du saint Paul. Ainsi,

(1) *Michaelis Columbæ Turonensis* (?)
(2) *Description des deux églises abbatiales*, p. 82.

saint Pierre, titulaire et premier patron du prieuré et de l'église, eut seul sa statue faite par les artistes de 1496, à une place que nous ignorons, peut-être dans le sanctuaire, où nous avons vu dom Cheminart prodiguer les embellissements (cf. p. 18, 19). Le prince des apôtres est représenté en pontife, dans le costume du xve siècle, dont les riches détails sont plus abondants et plus soignés peut-être que pour aucun des personnages du Tombeau. On doit remarquer surtout la curieuse imitation des broderies à l'aiguille, qui bordent la chape par devant, de chaque côté ; ce travail mériterait, croyons-nous, l'attention des spécialistes : qui sait si la broderie de pierre ne pourrait pas être comparée aux précieux fragments d'étoffe que l'on conserve encore ? Six personnages, trois par côté, sous des arcades fleuronnées, composent cette ornementation, très habilement traitée pour jouer l'effet du travail d'aiguille. Quelques-uns sont cachés en partie dans les plis, mais quatre d'entre eux sont très visibles ; impossible d'y reconnaître des saints patrons ou des personnages historiques ; ils sont cependant curieux à cause de leurs costumes, tous du xve siècle, mais de différentes conditions. Le porteur de la banderole semble âgé déjà. La tête est belle, ornée d'une longue barbe et coiffée d'un capuchon; il est vêtu d'une tunique à chaperon, tombant jusqu'à mi-jambe, serrée à la taille, ouverte sur les côtés et carrée par le bas; avec le long bâton, peut-être une règle, qu'il tient de la main gauche, il a assez la silhouette des architectes que Viollet-Leduc a dessinés au pied de ses monuments.

L'inscription découverte par dom L'Huillier est-elle péremptoire ? Non sans doute, puisqu'elle n'impose pas un nom. La formule même est un peu insolite ; *ratione* ne se voit pas souvent pour *opera*. Puisqu'il voulait faire vivre son souvenir, pourquoi l'artiste a-t-il mis *ratione* en toutes lettres et son nom par les initiales seulement ? C'est plutôt le contraire qui est l'habitude. On peut objecter tout cela. Mais il faut avouer que ces trois lettres M C T empruntent quelque valeur aux circonstances générales que l'on connaît. Il faut répondre aussi que la signature par initiales se trouve au xve et même au xvie siècle et un peu dans tous les temps, et que le mot *ratione,* insolite à la vérité, n'est là que pour appeler l'attention (1). Il ne l'a pas toujours assez appelée, car il a fallu attendre jusqu'en octobre 1878 pour qu'on ait fini par l'apercevoir, et, depuis lors, beaucoup ont lu, qui n'auraient probablement pas soupçonné sa présence si on ne les avait avertis d'y regarder. Pour notre part, nous aurions cru manquer à un *devoir élémentaire,* si nous avions parlé de la fameuse inscription sans en rapporter la découverte à qui elle appartient.

(1) Ce mot signifierait plutôt : « à la manière de ».



CHAPELLE DE GAUCHE

Vue Ouest

[illegible]

Nous donnons ici en appendice une analyse des pièces, datées de Solesmes, qui attestent le passage de Charles VIII dans notre prieuré.

Août 1488. Lettres de rémission accordées par le roi Charles VIII à Jehan Homende, « jeune homme à marier aagé de XXV ans ou environ, demourant au bourg de Fontenay au pais du Maine », qui, dans une querelle, avait donné la mort « à ung nommé feu Jehan Berthelot ». « Donné à Soulesmes lez Sablé au mois d'aoust, l'an de grâce mil CCCC quatre vins & huit. »

Archives Nationales. *Trésor des Chartes du roi,* JJ. 219, n° 170; registre original sur parchemin.

Août 1488. Lettres de rémission accordées par le même à Jehan Estourny, « povre homme chargé de femme & enfans, demourant en la parroisse de Neufvy en Champaigne, au conté du Maine », qui, dans une querelle, avait tué un certain Harvuart. « Donné à Soulesmes lez Sablé au mois d'aoust, l'an de grâce mil CCCC quatre vins huit. »

Ibid., n° 171.

Août 1488. Lettres de rémission accordées à Jean Bonnoison, « escuier estudiant en l'université d'Angiers », qui, ayant bandé une arbalète « pour icelle essoyer », frappa par ricochet, sans la voir, une « jeune femme nomée Catherine la Jouberte. Donné à Soulesmes lez Sablé... » &c.

Août 1488. Lettres de rémission accordées à Solesmes, à Pierre Turrault, « aagé de LXV ans ou environ, chargé de femme & enfans, demourant en la parroisse de Bussières en la chatellenie de Bourbon ».

Ibid., n° 179.

Août 1488. Lettres de légitimation par le même, à Solesmes (apud Sabolium), en faveur de Jean de la Roche, prêtre, & Louis de la Roche, « germani, filii naturales defuncti Nicolai de Rupe ».

Ibid., n° 194.

Septembre 1488. Lettres de rémission accordées à Solesmes, à Jehan Turrault, « autrefois franc archer, demourant à Belleville, povre homme laboureur de bras ».

Ibid., n° 177.

Septembre 1488. Lettres de rémission accordées à Solesmes par le même, à Pierre Balin « povre homme aagé de XL ans ou environ, demourant au village de Chiron, en la parroisse de Poisay-le-Sec en Poictou ».

Ibid., n° 180.

Septembre 1488. Lettres de rémission accordées à Solesmes par le même à Alain Le Marchant & Jehan Hevre, serviteurs de Georges, sieur & baron de Clere, conseiller & chambellan du roi.

Ibid., n° 185.

Septembre 1488. Lettres de rémission accordées à Solesmes à Anthoine Babut, du pays d'Auvergne.

Ibid., n° 188.

Septembre 1488. Confirmatio (ab eodem) privillegiorum habitantium de Moissiaco, Caturcensis diocesis. Datum Solemis.

Ibid., n° 195.

31 août 1491. « Du derrenier jour d'aoust mil IIII c IIIJ xx XI, au grant conseil du Roy à Solesmes... »

La délibération qui suit est relative à un procès féodal entre « le conte d'Angolesme d'une part, & Guy Chesnel, escuier, sieur de Boisredont d'autre part, » &c. Les deux parties entrent en composition. Guy Chesnel se reconnaît vassal du comte d'Angoulême, pour les seigneuries de Puypéroux, Clavardin & Boisredont, &c., &c.

Arch. Nat. Registre V[5] 1041. Original parchemin.

CHAPITRE VI

LA CHAPELLE DE LA VIERGE

DESCRIPTION ET EXPLICATION PAR DOM GUÉRANGER

PLUS complexe et moins belle que l'œuvre de 1496, la Chapelle de la Vierge est à peu près incompréhensible si l'on n'a pas saisi tout d'abord la *thèse* qu'elle a pour mission d'illustrer. Dom Guéranger, dont nous reproduisons ici les pages, s'en est tenu à une explication pratique, d'après les textes de Jean Bougler, et il a sagement fait. D'autres après lui ont voulu pousser plus loin l'étude du symbolisme mystique auquel prête tout ce poème sculpté; ils ont excédé dans ce genre facile où le sens personnel a beau jeu; nous verrons aussi qu'ils ont cédé trop vite aux charmes de tel ou tel système *a priori,* dont les conclusions trop hâtives ont déjà succombé.

« La chapelle de gauche renferme cinq grandes scènes de la vie de la sainte Vierge; mais comme l'une d'elles peut aisément se détacher des autres(1), nous la réserverons pour la fin, et nous considérerons d'abord, au-dessus de l'autel, la scène dite *la Pâmoison de la Vierge*(2).

« Marie est à genoux, et va recevoir la communion de la main du Sauveur, qui vient la visiter. Elle recueille ce qui lui reste de vie pour aller au-devant de la nourriture divine. Un vieillard vénérable, saint Pierre, la soutient doucement, et en même temps qu'il rend cet office paternel à la mère de Jésus, ses yeux cherchent respectueusement l'hostie que le Sauveur tient dans sa main. A genoux près de sa mère d'adoption, saint Jean lui prodigue les soins de la tendresse filiale. Six apôtres, dans l'attitude du respect, assistent à cette

(1) *Jésus au milieu des docteurs,* que tous les auteurs attribuent à d'autres artistes.

(2) Voir planches XIII, XIV, XV, XVI. Profondeur de la grotte, 2m 50 (sans compter les niches); ouverture, 2m 75; hauteur des colonnes jusqu'à l'entablement, 2m environ; largeur intérieure, 3m 55. — On s'est étonné du nom donné à cette scène. M. Souhaut (*Les Richier,* p. 175) propose « *dernière communion de la Vierge* »; M. Palustre (tirage à part, p. 12, note 2) fait remarquer avec raison que le nom de pâmoison (*spasimo*) est plutôt appliqué « à la défaillance que la Mère de Dieu éprouva au pied de la croix ». On peut répondre, croyons-nous, que la Vierge est justement représentée ici *défaillante* & prête à mourir, « pâmée d'amour », comme l'a écrit un vieil auteur. Cette idée traduit bien celle de dom Bougler. D'ailleurs, dom Guéranger n'a fait qu'adopter le vocable que la tradition populaire avait transmis. (Cf. *Mélanges,* p. 359.)

grande scène. L'un d'eux, le genou en terre, tient un livre sur lequel était sans doute inscrit un passage des Écritures analogue à la circonstance (1).

« Ce vénérable personnage, en chape, les mains jointes, qu'on aperçoit sur le devant, dans un embrasure à droite, et qui paraît prêter une si grande attention à la scène, est saint Hiérothée, disciple des apôtres, qui, au rapport de saint Denis l'Aréopagite dans son livre des *Noms divins,* était présent à la mort de la sainte Vierge.

« Derrière les personnages du premier plan, on aperçoit deux femmes dont la figure est pleine de douleur et d'expression. L'une surtout, placée à gauche, est d'une grande beauté et montre, par la pureté du dessin et sa noble simplicité, que son auteur n'était pas étranger à l'étude de l'antique, bien qu'il n'ait pas cru devoir y sacrifier les traditions de l'art catholique (2).

« Dans un enfoncement, à gauche, un moine revêtu de l'habit bénédictin (3), tel que ces religieux le portaient dans une partie de la France avant la réforme de Saint-Maur, est remarquable par une exécution consciencieuse, un positif de physionomie qui annoncent que cette statue est un portrait. En effet, cette tête, où l'on retrouve évidemment le type manceau, est celle de Michel Bureau, dernier abbé régulier de la Couture du Mans (4).

« Le spectateur a dû remarquer, dès le premier coup d'œil, que la statue du Christ, dont la tête d'ailleurs n'est pas sans mérite, est dans un état de mutilation qui jette sur l'intention du groupe tout entier une certaine obscurité, que nous avons cherché à dissiper ci-dessus par une explication complète de la scène, telle que l'avait conçue et réalisée l'artiste. Cette mutilation est ancienne. Un prieur de Solesmes, choqué de voir le Christ donner ainsi la communion à sa mère, circonstance en effet que le sculpteur n'avait puisée que dans des traditions postérieures de plusieurs siècles à la mort de la Vierge, eut, au XVIII[e] siècle, la barbarie de casser le bras droit, qui présentait l'hostie, et aussi le bras gauche, qui tenait le calice (5).

« Avant de considérer une autre scène, payons un juste tribut d'admiration aux délicieux détails d'architecture qui décorent cette grotte. L'ogive capricieuse de la Renaissance partage la voûte en gracieux compartiments, et en prolonge la clef par un merveilleux pendentif. Les arabesques du rinceau, des pilastres et des colonnes rappellent, ainsi que celles que nous verrons bientôt, les plus riches inventions de Raphaël en ce genre. Deux

(1) En étudiant, en 1852, les récits d'Hilduin, abbé de Saint-Denis, sur la vie de saint Denis l'Aréopagite, dans les Bollandistes, au 9 octobre, dom Piolin rencontra le texte de l'inscription. Hilduin raconte que saint Denis reçut dans sa prison, avant son martyre, la visite de Notre-Seigneur, qui lui présenta la sainte eucharistie en lui disant : *Accipe hoc, care meus, quod mox completo tibi, una cum Patre meo.* Jean Bougler, familier avec l'étude de l'Aréopagite, comprit qu'il pouvait s'inspirer de ce trait de la vie du saint pontife & l'appliquer à Marie, qui est morte par la véhémence de son amour, & il s'est servi de ce passage, qui, dans la scène de la Pâmoison de la Vierge, exprimait parfaitement l'idée de la composition. Le texte, aujourd'hui rétabli sur le livre d'où on l'avait effacé, est conçu en ces termes : *Virginis obdormitioni Jesus occurrit dansque illi sancta dixit : Accipe hoc cara mea quod mox complebo tibi una cum Patre meo.* (Note du tome I des *Melanges*, p. 493.) Cf. Dom Piolin, *Recherches sur les artistes,* &c. ; tiré à part, p. 18; & *Question d'origine...*, p. 18, note 1. C'est donc par erreur que M. Souhaut (*Les Richier*, p. 181) attribue à M. Cartier la découverte de ce texte.

(2) Les traditions de l'art catholique sont assez malaisées à définir dans ce monument, si inférieur à celui de 1496. Parmi les soixante statues de la Chapelle de la Vierge, deux seulement dénotent *peut-être* une intention d'imiter l'antique, celle dont parle ici le père abbé, & une autre sainte femme dans la scène de l'Ensevelissement. L'imitation n'est pas habile. Dom Guéranger écrivait en 1846.

(3) Planche XXIII.

(4) C'est le ms D qui nomme ce religieux. M. Cartier affirme à simple vue d'œil que ce portrait a été fait d'après une peinture (p. 63). C'est une des têtes les mieux modelées du groupe. Il existe à la Couture un panneau de bois peint, assez ancien, où Michel Bureau serait représenté ; le personnage est si petit & en si mauvais état qu'il nous a été impossible de faire un rapprochement.

(5) Cette destruction a été réparée, comme toutes les autres ou à peu près.

têtes de mort sont jetées comme une pensée grave au milieu de ces jeux d'une main légère et inspirée, mais tant soit peu païenne.

« N'oublions pas deux personnages qui font partie nécessaire de la grande scène de la Pâmoison de la Vierge, bien que l'artiste, conduit par la plus heureuse idée, ait paru vouloir les en isoler. Le premier de ces personnages, placé à gauche de l'autel sous un charmant baldaquin de pierre, est saint Denis l'Aréopagite (1). Sa tête expressive est tournée vers un autre évêque qu'on remarque au delà du tombeau de la Vierge, à l'ombre d'un semblable baldaquin. Une grâce exquise a présidé à l'agencement des draperies, à la délicatesse de la pose. Une chasuble à l'antique recouvre la dalmatique du prélat; un léger manipule pend à son bras gauche, qui supporte une mitre dans le goût du moyen âge. Il adresse à l'autre évêque les paroles gravées sur l'écusson gothique qu'il soutient. C'est un passage de son livre des *Noms divins;* on a seulement resserré considérablement le texte. Voici cette inscription :

« *Divi Dionysi* (sic) *Galliarum episcopi, in tertio capite de Divinis Nominibus, super Virginis transitu ad Timotheum Ephesium episcopum verba :*

« *Namque et apud ipsos divino Spiritu plenos pontifices nostros, cum et nos (ut nosti) et plerique ex fratribus nostris ad contuendum corpus illud quod authorem vitæ Deumque ceperat convenissemus. Aderat autem frater Domini Jacobus, et Petrus, supremum decus; ubi post contuitum placuit ut utramque Jesu naturam et ex matre, pontifices laudarent omnes, ex quibus unus post Apostolos præstantior erat Hierotheus, cujus laudationum partes inter Divina Nomina explicandas abs te suscepi* (2).

« De l'autre côté du tombeau de la Vierge, saint Timothée (3), penché en avant, semble prêter attention aux paroles de saint Denis, en même temps qu'il prend une part de spectateur à la scène de la Pâmoison. Ses traits austères rappellent cet homme rigide à qui l'apôtre saint Paul, dans une de ses épîtres, ordonne de faire usage du vin pour remettre son estomac affaibli par le jeûne. Il est en rochet et en chape, et les détails de draperie sont aussi fort remarquables. L'inscription gothique qu'on a placée au-dessous de sa mitre est tirée d'une lettre à saint Denis l'Aréopagite, attribuée à saint Timothée.

« *Inter virginales sacrosánctæ Virginis Matris Dei exequias, eximie pater Dionysi, ab Apostolis unus ex omnibus illic nobiscum congregatis fratribus, extitit divus Hierotheus amica tibi consuetudine junctus, qui de divinitate Jesu per mentis excessum celsius jubilaret, quod sit omnium causa, cuncta replens, forma omnia formans, non formata, quem Virgo concepit et hominem eadem forma speciosum nobis formatum protulit. Hæc divi Hierothei compendiose scripta, tu pater, clarifica* (4).

(1) Voir planche XX.

(2) « Paroles de saint Denis, évêque des Gaules, sur le trépassement de la Vierge, à Timothée, évêque d'Ephèse, au troisième chapitre des *Noms divins* : « Nous étant réunis, comme vous savez, nous & la plupart de nos frères, à nos pontifes remplis du divin Esprit, nous allâmes contempler ce corps qui avait renfermé Dieu même, l'auteur de la vie. Jacques, frère du « Seigneur, Pierre, le chef suprême, étaient présents. Après avoir considéré ce saint corps, les pontifes se mirent à célébrer les « deux natures de Jésus, [la divine &] celle qu'il a puisée au sein de sa Mère. Le plus sublime après les apôtres était Hiérothée, « dont j'ai entrepris, par votre conseil, d'expliquer le magnifique langage, dans ce traité des *Noms divins*. »

(3) Voir planche XXI.

(4) « Aux funérailles de la sacrée Vierge, Mère de Dieu, excellent père Denis, au milieu des frères rassemblés avec nous, on distinguait Hiérothée, cet homme divin, qu'une étroite amitié vous a uni. Ce fut lui qui, ravi en esprit, célébra avec le plus de grandeur, après les apôtres, la divinité de Jésus. Il le proclama cause de toutes choses, remplissant tout, forme universelle & formatrice, sans être elle-même formée ; il le dit conçu de la Vierge qui nous l'a donné homme, formé d'elle & plein de beauté dans sa forme humaine. Ces sublimes vérités, que chanta, mais d'une manière si succincte & si mystérieuse, le divin Hiérothée, c'est à vous, docte père, de nous les expliquer. »



LES STALLES

« Maintenant, arrêtons-nous en face du groupe de la *Sépulture de la Vierge* (1). Jusqu'ici, nous avons entrevu des éclairs de génie, mais nous avons maintenant devant nous l'œuvre principale, celle que l'artiste a traitée avec toute la complaisance de son génie (2). Considérez cette Vierge au tombeau, si doucement endormie, si gracieusement posée, si chastement drapée. C'est bien là la Mère de Dieu, celle *que les liens de la mort n'ont pu retenir, parce que, de sa chair virginale, elle a fourni un corps au Fils de l'Éternel* (3). La corruption du tombeau n'eut jamais de droits sur cette céleste créature, et l'âme, en s'éloignant pour quelques heures de son corps virginal, l'a laissé beau, flexible, angélique ; en un mot, il est encore le trésor de la terre, en attendant qu'il devienne la merveille des cieux.

« Saint Pierre et saint Jean se trouvent présents à cette scène de deuil. Le prince des apôtres, inclinant sa tête chenue et joignant ses mains vénérables, veut étudier encore une fois, avant de les confier à la tombe, les traits divins de la Mère du Sauveur. Son regard plein de foi cherche à découvrir, à travers les ombres de la mort, quelques rayons de la gloire dont resplendit déjà la reine des cieux. Il y a dans ce regard un adieu d'espérance et de résignation, mêlé à ce je ne sais quoi de paternel qu'on trouve sur les antiques portraits de saint Pierre que nous ont légués les premiers siècles du christianisme.

« A la gauche de saint Pierre, et tenant un des coins du linceul, saint Jean rend à la terre celle que Jésus lui donna pour mère sur la croix. Il jette encore un long et douloureux regard sur le beau visage de la Vierge. A l'expression profonde et mélancolique de ses traits, on voit que ces funérailles lui en rappellent d'autres plus lamentables encore.

« Un autre disciple, saint Jacques, premier évêque de Jérusalem, se présente à la droite du prince des apôtres. Sa belle et noble tête penchée retrace les traits du Christ lui-même, suivant la tradition des artistes du moyen âge, toutes les fois qu'ils ont eu à représenter saint Jacques le Mineur.

« Par un de ces touchants anachronismes si communs dans les œuvres de l'art à l'époque de la Renaissance, un moine bénédictin tient aussi un des coins du linceul. Le spectateur considérera sans doute ce beau portrait avec respect et intérêt, lorsqu'il saura qu'il représente Jean Bougler, ce prieur de Solesmes dont nous avons parlé, et qui fit exécuter toutes les statues et décorations qui font de cette chapelle de gauche un si admirable musée (4).

« La tête de Jean Bougler a été sciée, ainsi que celle du personnage que l'on voit tenir un des coins du linceul, en face de ce religieux, sur le devant, à la gauche du spectateur. Cet acte d'un horrible vandalisme est destiné à rappeler, aussi longtemps que le monument existera, l'incroyable barbarie des commissaires qui, sous les premières années de l'Empire, furent chargés par l'administration départementale de *sonder* les statues dites *les Saints de*

(1) Voir planches XVII, XVIII, XIX. Profondeur de la grotte, 2m 85 ; largeur en dans-œuvre, comptant les niches, 4m ; ouverture, 2m 95 ; hauteur des colonnes en pierre dure, 2m ; hauteur de Jean Bougler (taille moyenne des personnages des deux groupes du bas), 1m 63.

(2) Comme dans toute cette description, dom Guéranger s'est placé ici surtout au point de vue religieux. La Vierge au tombeau est une belle création de la foi ; les personnages qui l'entourent ont un sentiment religieux qui est leur principal mérite. L'œuvre d'art, ce qui serait le fruit du génie naturel de l'artiste, est au-dessous de ce sentiment religieux. La Chapelle de la Vierge souffre du voisinage du Tombeau du Christ, où le talent est à la hauteur de la foi, plus simple aussi & plus vigoureuse.

(3) Voici la belle oraison qui est marquée pour la fête de l'Assomption dans le Sacramentaire de saint Grégoire : *Veneranda nobis, Domine, hujus diei festivitas opem conferat sempiternam, in qua sancta Dei Genitrix mortem subiit temporalem, nec tamen nexibus mortis deprimi potuit, quæ Filium tuum Dominum nostrum de se genuit incarnatum.* (Liturgia Romana vetus ; Benedict. XIV, de Festis B. Mariæ V., cap. VIII.) (Note des *Mélanges*.)

(4) Comme Michel Bureau, dans la scène de la Pâmoison, dom Bougler est nommé par le ms D (cf. p. 63). — Lorsqu'on a relevé ses restes, on a trouvé le crâne absolument semblable à celui de la statue ; la forme est caractéristique.

Solesmes, afin de s'assurer s'il était prudent de les exposer aux inconvénients du transport. Ces messieurs ne purent acquérir la conviction du contraire qu'en faisant jouer la scie sur la tête même des personnages du premier plan, et la tarière à travers les draperies des plus belles statues de la chapelle de droite. On a fait disparaître, autant que possible, les traces de cette brutalité (1).

« Les autres personnages de la scène semblent prêter une vive attention à l'action qui occupe plus immédiatement ceux que nous venons de nommer. Admirons surtout ce vénérable vieillard à longue barbe, peut-être le divin Hiérothée, et ces deux saintes femmes, dont la physionomie, empreinte d'une expression diverse, mais profondément recueillie, ajoute un si haut degré de tristesse à toute la scène.

« N'oublions pas non plus les élégants bas-reliefs du tombeau, malheureusement un peu maltraités par le temps. Esther qui sauve son peuple de la mort, Judith qui immole l'ennemi de sa race, riches symboles accomplis en Marie, sont là comme pour donner lieu de lui appliquer cet éloge merveilleux qu'Israël adresse à la femme forte : *Plusieurs d'entre les filles de Juda ont amassé des richesses; vous les avez toutes surpassées* (2).

« La figure mutilée que l'on voit assise près du tombeau a été, comme les deux soldats du saint Sépulcre, victime de la dévotion populaire. Les gens du pays s'étaient persuadés que cette statue représentait le diable, cherchant dans un livre les péchés de la sainte Vierge, et déconcerté de trouver ce livre blanc à toutes les pages. Le malheureux personnage a payé cher cette méprise, et, de temps immémorial, il s'est trouvé en butte aux voies de fait des trop zélés vengeurs de l'honneur de la Mère de Dieu (3).

« Enfin, le spectateur ne saurait manquer de rendre son tribut d'admiration à l'édifice lui-même, dont l'architecture sévère est si heureusement en harmonie avec l'action dont il est le théâtre. A elles seules, les deux charmantes colonnes qui en décorent l'entrée, l'une entourée d'un lierre chargé de ses fruits, et l'autre ceinte d'une vigne ornée de ses grappes, arrêteraient longtemps l'artiste, si d'autres merveilles ne réclamaient pas ailleurs son attention.

« Voici d'abord quatre saints docteurs(4), posés sur leurs niches avec une souveraine dignité, et proclamant, comme du haut du ciel, la gloire de Marie ressuscitée. Le premier, à gauche, est saint Bernard, avec l'ancien habit de son ordre et la crosse abbatiale. Viennent ensuite deux évêques, saint Anselme et un autre prélat(5), éloquents panégyristes de

(1) Sur cet épisode de l'histoire de Solesmes, voir ci-dessus p. 64.

(2) Proverbes, XXXI, 29. — Au chevet & au pied du tombeau, il y a deux autres bas-reliefs d'une valeur égale à ceux-ci, mais qu'on ne peut apercevoir aisément. Ils représentent, au pied, Notre-Seigneur en présence de Marthe & Marie, scène de l'Évangile qu'on lit le jour de l'Assomption ; au chevet, Salomon faisant asseoir sa mère Bethsabée sur son propre trône. (Livre III des Rois, II, 19, 20.) M. Cartier a décrit ces deux bas-reliefs (p. 56).

(3) Le ms D (cf. p. 63) nomme ici frère Marc Bougler, sacriste, & neveu du prieur ; c'est la tradition des Mauristes. Le ms A nous apprend une particularité qui peut introduire quelque incertitude sur l'identité de ce personnage : « Duos ex fratre nepotes habuit [J. Bougler], Franciscum & Marcum, qui, religionem etiam ingressi, successive Solismi sacristiæ officio fruere. » (f. 211) François semble s'être plus distingué que son frère : « Franciscus Bouglerus, Joannis nepos, monachus & sacrista Solismi, doctor Sorbonicus. » (A, 217). Le ms C (f. 473) le nomme parmi les *viri illustres*. D'après ce dernier ms, dom Guéranger cite François Bougler au même titre. (*Essai,* p. 58.) — Il est donc probable que nous avons le portrait d'un neveu du prieur, mais nous ne savons lequel.

(4) Voir planche XXII.

(5) Ce prélat inconnu a exercé la sagacité de ceux qui cherchaient à identifier son texte. Dom Guéranger semble avoir pensé d'abord à saint Pierre Damien. (*Voyage à Solesmes,* 1833, p. 358.) Dom Piolin proposa Rhaban Maur (*Le Maine et l'Anjou,* notice sur Solesmes, p. 5), puis Albert le Grand (*Recherches sur les artistes*..., tiré à part, p. 24, note 1). Dom Guépin préfère saint Ildefonse (*Description des deux églises,* p. 34, note 1), & nous croyons qu'il a raison. Les œuvres mariales de ce saint docteur sont connues : « Quam multis fuerit nominibus de Virgine Matre bene meritus, non potest paucis explicari. » (Voir sa légende,

la Mère de Dieu. Le quatrième, ce vieillard dont les traits austères sont si prononcés, et qui porte sur ses épaules le chapeau de cardinal, est saint Bonaventure, autre mystique du moyen âge, non moins éloquent que l'abbé de Clairvaux sur les grandeurs de Marie.

« Les légendes inscrites sous les niches d'où sortent à mi-corps les quatre docteurs, ont pour but de célébrer le mystère des douze étoiles dont l'Église, d'après la prophétie de saint Jean, a formé la couronne de la reine des cieux. On y trouve le génie poétique et métaphysique du moyen âge dans sa plus belle fleur.

« Voici la première :

« *Prima duodecim stellarum in hac virgineæ puritatis corona est regalis Mariæ Generatio. Secunda, Angelica Salutatio. Tertia, Spiritus Sancti Superventio. Quarta, Filii Dei Conceptio. Quinta, Virginitatis oblatio prima. Sexta, sine corruptione Fœcunditas. Septima, Uterus sine labore. Octava, sine dolore Partus. Nona, mansuetudo Verecundiæ. Decima, Humilitatis devotio. Undecima, magnanimis Fides. Duodecima, cordis Martyrium*(1).

« La seconde est ainsi conçue :

« *Decens erat ut ea puritate, qua major sub Deo nequit intelligi, Virgo niteret, cui Deus Pater unicum Filium ita daret, ut unus naturaliter esset, ideoque communis Dei Patris et Virginis Filius. Hæc est puritas duodecim stellarum corona*(2).

« La troisième porte ces paroles :

« *Alia duodecim stellarum ratio. Prima, participatio Dei. Secunda, materna dignitas. Tertia, angelica puritas. Quarta, Patriarcharum fides. Quinta, Prophetarum illustratio. Sexta, Apostolorum magisterium. Septima, Evangelistarum veritas. Octava, Martyrum constantia. Nona, Confessorum abstinentia. Decima, Virginum candor. Undecima, nuptiarum castitas.* La douzième étoile n'a pas été expliquée dans ce merveilleux commentaire(3).

« Enfin la quatrième légende résume avec profondeur toutes ces louanges plus sublimes les unes que les autres.

« *Ut mysticam duodecim (id est omnium) stellarum coronam Virginis per omnes generationes beatæ via compendii considerare valeas, ex omnibus creaturis, citra humanitatem Christi, collige (si liceat) quidquid perfectionis est quod esse vel habere præstantius est quam non habere, virginali coronæ tribue*(4).

« Avant de considérer la scène placée au-dessus des quatre docteurs, le spectateur fera bien de s'écarter à quelque distance, pour jouir de l'ensemble du monument. L'architecte

au Bréviaire monastique, 23 janvier, ou 3 février.) Il est représenté avec saint Anselme, saint Bernard, l'abbé Rupert, trois autres fils de saint Benoît, sous le titre gravé du *De Maria et Deo incarnato*, par don Joseph de la Zerda, évêque d'Alméria, ancien professeur de théologie à Salamanque. La gravure est signée Herman Panneels, à Madrid. C'est là vraisemblablement un groupe des quatre chapelains bénédictins de la Vierge, souvent figurés ailleurs. (Note du P. Cahier, communiquée à dom Guépin.)

(1) « Sur cette couronne de pureté virginale, la première des douze étoiles est la royale génération de Marie. La seconde, l'angélique salutation. La troisième, l'opération du Saint-Esprit. La quatrième, la conception du Fils de Dieu. La cinquième, le premier sacrifice de virginité. La sixième, une fécondité sans souillure. La septième, une grossesse sans travail. La huitième, un enfantement sans douleur. La neuvième, une pudeur pleine de mansuétude. La dixième, une humilité religieuse. La onzième une foi magnanime. La douzième, le martyre du cœur. »

(2) « Il était juste qu'elle fût ornée d'une pureté au-dessus de laquelle on n'en pût concevoir de plus grande que celle de Dieu même, cette Vierge à qui Dieu le Père devait donner son Fils d'une manière si particulière, que ce Fils deviendrait le Fils commun & unique de Dieu & de la Vierge. Or, cette pureté est signifiée par la couronne des douze étoiles. »

(3) « Autre explication des douze étoiles. La première est la participation de Dieu. La seconde, la dignité de Mère. La troisième, la pureté des Anges. La quatrième, la foi des Patriarches. La cinquième, l'inspiration des Prophètes. La sixième, la doctrine des Apôtres. La septième, la vérité des Évangélistes. La huitième, la constance des Martyrs. La neuvième, l'abstinence des Confesseurs. La dixième, la candeur des Vierges. La onzième, la chasteté nuptiale. »

(4) « Si vous désirez posséder d'une manière précise l'intelligence de cette mystique couronne des douze étoiles qui ornent le front de la Vierge bénie par toutes les générations, concevez, si vous pouvez, à part l'humanité du Christ, tout ce qu'il y a de parfait, tout ce qu'il est meilleur d'être ou d'avoir que de ne pas être ou de ne pas avoir, & faites-en la couronne de la Vierge. »

a figuré un magnifique portail d'église, avec ses trois portes, ses niches remplies de saints, ses trois fenêtres et ses tourelles d'ornement, étagées comme les clochetons aériens que l'artiste du moyen âge découpait sur les portiques de nos vieilles cathédrales. Cette réminiscence des habitudes de l'art gothique(1), traitée avec tout le fleuri de la Renaissance, époque si courte et si brillante dans l'histoire de l'art, présente un grand charme, sinon par la majesté, du moins par la grâce la plus exquise. Tout l'espace jusqu'à la voûte de la chapelle est rempli par ces délicieuses fantaisies d'un génie vraiment créateur. Le second temple, superposé au premier, dont il est séparé par un admirable rinceau, présente trois gracieuses voûtes, deux ornées de charmants pendentifs, et celle du milieu tapissée d'anges et de chérubins d'une beauté ravissante. Au-dessus du plus haut entablement, nous ferons remarquer le lion et le bœuf ailé des prophètes.

« Arrêtons maintenant nos regards sur la scène que ce magique édifice est appelé à recevoir. Or, voici que la Vierge, que nous avons vue tout à l'heure descendre au tombeau, *s'élève du désert de ce monde vers le ciel, appuyée sur son bien-aimé*(2). C'est l'Assomption de la Mère de Dieu. Ce groupe, il faut pourtant l'avouer, est de beaucoup inférieur aux deux autres, et l'on doit convenir d'abord que les deux personnages principaux, le Christ et la Vierge, sont gravement incorrects. Huit apôtres et un moine bénédictin(3) forment l'assistance. Ces figures, d'ailleurs assez communes dans l'idée et l'exécution, regardent bien et sont posées avec une entente assez remarquable. Elles cherchent à suivre des yeux la triomphante Assomption. Sur le devant, David célèbre sur sa harpe les grandeurs de son heureuse fille. Deux petits anges, qui soulèvent la pierre d'un sarcophage, placé presque sous les pieds de la Vierge, avec toute la prévoyance du moyen âge, mais contre toutes les exigences de la perspective, présentent d'assez agréables formes enfantines. Enfin, quelle que soit la faiblesse de l'exécution, le spectateur éclairé conviendra du moins que l'idée est belle, et l'effet général assez frappant(4).

« Il est temps de revenir à l'autel de la Pâmoison et de considérer la suite de cette merveilleuse histoire, qui se continue dans la partie supérieure du monument, mais avec un luxe d'allégories et de mystères dont rien de ce que nous avons vu jusqu'ici ne saurait donner l'idée. C'est ici qu'est vraiment la clef de l'œuvre tout entier : mais il est nécessaire, avant d'entrer dans le détail, de rappeler ici plusieurs moyens d'interprétation(5).

« Au livre de l'Apocalypse de saint Jean, chapitre XII, il est dit que le grand dragon

(1) Il y a certainement beaucoup de vrai dans cette remarque ; mais c'est peut-être plutôt sur les pendentifs & les dais qu'elle devrait porter.

(2) Cantique des cantiques, VIII, 5.

(3) Quel est ce moine ? Le ms D nomme encore dom J. Bougler, & il y a peut-être quelque ressemblance avec la statue de l'Ensevelissement. M. Cartier se scandalise de l'intention prêtée au vénérable prieur, « qui aurait refusé, dit-il, de se placer, de son vivant, dans une scène du ciel ». (p. 63) Nous craignons que ce ne soit là une délicatesse exagérée que dom Bougler a parfaitement pu ne pas avoir. Il a voulu montrer, dans l'Ensevelissement, que par sa dévotion il suivait la Vierge jusqu'à la fin de sa vie sur terre ; il a bien pu désirer d'assister par avance, au moins en effigie, à son couronnement dans le ciel. C'est là une pensée liturgique & chère aux chrétiens. — M. Cartier propose Guillaume Cheminart, sans aucune raison d'ailleurs ; il le croit mort en 1550 seulement (cf. p. 20, note 2), & dit, sans hésiter : « On voit qu'il [le portrait] a été exécuté sur un moulage fait au moment de sa mort. » (p. 63) C'est en procédant de la sorte qu'on est arrivé à croire aux Floris. Et d'ailleurs, pourquoi refuser à dom Bougler la licence artistique qu'on accorde si gratuitement au peu édifiant Franz Floris ? Il n'est pas impossible que ce portrait soit celui de Guillaume Cheminart ; mais en l'absence de toute autre preuve, nous ne voyons pas pourquoi on s'écarterait ici de la tradition qu'on a suivie partout ailleurs.

(4) M. E. Cartier voit dans ce sarcophage une représentation de l'Arche d'alliance ; la tablette portée par les deux anges représenterait le propitiatoire (p. 59 & suiv.). Ses pages sur ce détail sont intéressantes à lire ; rien ne s'oppose à ce qu'on accepte son explication. — On admet généralement que cette partie a souffert & que le Christ & la Vierge ont été remplacés.

(5) Voir planche XIV.



ANGERS HOTEL DE PINCE

ayant sept têtes et sept diadèmes voulut s'opposer à la femme qui avait mis au monde un fils appelé à régir toutes les nations, et deux ailes d'aigle furent données à la femme pour qu'elle se retirât dans un lieu hors des atteintes du dragon; et le dragon, dans sa fureur, vomit un fleuve d'eau pour submerger la femme; mais la terre s'entr'ouvrit et engloutit cette eau. Alors le dragon se mit à faire une guerre cruelle à ceux qui suivaient le fils de la femme. Et au chapitre XVII, saint Jean ajoute qu'il vit une femme vêtue de pourpre, couverte d'or et de pierreries, tenant en sa main une coupe d'or, remplie des abominations de Babylone. Et cette femme, ivre du sang des martyrs, était assise sur le dragon aux sept têtes et aux dix cornes.

« Tel est le texte mystérieux que Jean Bougler donna pour thème à ses artistes, se réservant à lui-même d'en fournir le commentaire dans des inscriptions étincelantes de poésie. Il n'a voulu passer sous silence aucun des trois sens de ce divin apologue. Il nous montre d'abord, dans la femme de la prophétie, Marie elle-même, poursuivie par la rage du dragon, dont son pied victorieux a écrasé la tête, et soustraite à ses atteintes par la protection de son Fils, qui l'enlève au ciel. Il nous révèle, en outre, sous ce fécond emblème, la destinée de l'Église, en butte aussi aux efforts désespérés du serpent infernal, et sauvée de ses fureurs par la protection continuelle du Médiateur qui l'a établie sur la pierre contre laquelle les portes de l'enfer ne sauraient prévaloir. Enfin, cette femme, exaltée jusqu'au séjour des anges, au milieu des chœurs des vertus, en dépit de l'enfer et de ses puissances, est l'âme fidèle, pour qui Dieu accomplit tous les jours les mêmes mystères de salut qu'il a accomplis en faveur de l'Église entière et de Marie, mère du genre humain régénéré. Rien de plus commun, dans les Écritures, que cette superbe trilogie, dont l'ensemble se développe si bien dans la prophétie de saint Jean, au Nouveau Testament, et dans le magnifique épithalame que l'Ancien nous a légué sous le nom de *Cantique des cantiques*.

« Après cet indispensable préambule, la scène s'explique d'elle-même. D'abord, le monstre aux sept têtes hideuses est tel qu'il est décrit dans l'Apocalypse. C'est vraiment l'ennemi de la femme, le serpent infernal, et si l'on veut le considérer dans ses rapports avec l'Église, une inscription, placée à droite, nous explique comment chacune de ses têtes représente chacun des ennemis de Dieu dont l'ancien et le nouveau peuple ont eu à essuyer les fureurs.

« *Si ad Ezechielem XXIX., Danielem III. et VII., et libros Regum effingere licet septem bestiæ capita, prima horum, draconis, est facies Ægyptiorum. Secunda, vituli, regum Israel, et Jesabelis. Tertia, leænæ, Babylonis. Quarta, ursi, Persarum. Quinta, pardi, Græcorum. Sexta, terribilis, Romanorum. Septima, cornuti, Mahumetis et Antichristi regna referentes*(1).

« Le monstre vomit le fleuve dont parle la prophétie, et on lit sur les flots qui tombent de sa gueule principale cette imprécation de l'enfer contre Marie, contre l'Église et contre l'âme fidèle : *Quando morietur et peribit nomen ejus*(2)?

« Sur la croupe du dragon est assise la prostituée de Babylone, plongée dans l'ivresse,

(1) « S'il est permis d'expliquer les sept têtes de la bête à l'aide du vingt-neuvième chapitre d'Ezéchiel, du troisième & du septième de Daniel, & des Livres des Rois, la première, celle du dragon, signifie l'empire des Égyptiens. La seconde, du taureau, marque le royaume d'Israël & de Jésabel. La troisième, de la lionne, représente celui de Babylone. La quatrième, de l'ours, l'empire des Perses. La cinquième, du léopard, la puissance des Grecs. La sixième, qui est terrible, l'empire des Romains. La septième, qui est armée de cornes, celui de Mahomet & de l'Antechrist. »

(2) « Quand donc mourra-t-elle? Quand son nom périra-t-il? »

et parée de tous les atours du XVIe siècle : son bras, aujourd'hui mutilé, présentait la coupe des abominations. Au-dessus de sa tête est placée une légende formée des paroles mêmes de l'évangéliste :

« *Ego Joannes mirabar purpuratam meretricem, id est ambitiosam cupiditatem, ebriam de sanguine sanctorum et martyrum Jesu* (1).

« Cette légende est expliquée sur une autre inscription soutenue par un personnage qu'on a placé à gauche, près du groupe de l'Assomption, au-dessus de la statue de saint Denis, bien qu'il fasse partie des accessoires de la scène que nous décrivons :

« *Et quam vides porrigentem aureum suarum fornicationum poculum, sedentemque super bestiam septem capitum, ac draconem stellas cauda trahentem, ea est meretrix, ambitiosa cupiditas. Hi, uno consilio, cum subjectis multis aquis stantes ante matrem Ecclesiam, ut cum peperisset Jesum, eum cum matre devorarent* (2).

« Mais la Vierge, l'Église, l'âme fidèle, ont échappé aux embûches du dragon. Marie resplendit au ciel, comme la plus brillante des constellations, et voici un autre personnage placé au-dessus de saint Timothée, à la gauche du groupe de l'Assomption, qui célèbre son triomphe :

« *Signum magnum apparuit in cælo, mulier amicta sole, luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim, in utero habens, clamans et parturiens* (3).

« *Hæc mystica mulier Ecclesia est, quæ per Virginem Filium peperit quem Abrahæ et patribus promissum fide conceperat* (4).

« Marie est représentée avec de longs cheveux épars et deux ailes d'aigle, suivant la prophétie. On ne saurait trop admirer la légèreté, le vol aérien des deux petits anges qui la couronnent. Mais l'allégorie n'est pas encore expliquée dans son entier.

« Marie, dont nous contemplons maintenant la *Glorification*, après avoir considéré son *Trépassement*, sa *Sépulture* et son *Assomption*, Marie n'est arrivée à cette hauteur, et ni l'Église, ni l'âme fidèle n'y arriveront que sur l'aile des Vertus. La Prudence, la Justice, la Tempérance, l'Humilité, la Foi qui opère par la Charité, n'avaient donc garde d'être oubliées dans cette sublime épopée. Elles sont là, dans l'attitude du triomphe, et du sein de sa gloire, Marie leur adresse ces paroles, qu'on lit sur un cartouche appliqué au nuage même qui lui sert de trône :

« *O Virtutes quæ ex utero matris meæ crevistis mecum, draconis capita conterentes, coronis gloriæ invicem gratulemur* (5).

« Cette statue de la Vierge, ainsi que celles des Vertus, laisse sans doute beaucoup à désirer sous le rapport de l'exécution, et l'on voit avec peine que l'art n'ait pas su atteindre à la perfection de la pensée. Cependant, vues de plus près, les statues des Vertus ne sont pas sans mérite, principalement la Foi, et on ne saurait, même d'en bas, leur refuser un

(1) « Moi, Jean, je voyais la prostituée vêtue de pourpre, c'est-à-dire l'ambitieuse cupidité, ivre du sang des saints & des martyrs de Jésus. »

(2) « Et celle que vous voyez assise sur la bête aux sept têtes, sur le dragon qui entraîne les étoiles avec sa queue, celle qui présente la coupe d'or de ses abominations, est la prostituée, l'ambitieuse cupidité. Cette femme & le dragon se tenaient en présence de l'Église mère, avec les eaux d'une inondation, pour dévorer Jésus & sa Mère, dès que celle-ci l'aurait enfanté. »

(3) Apocalypse, XII, 1, 2.

(4) « Un grand signe apparut au ciel : une femme, revêtue du soleil, ayant la lune sous ses pieds, & sur sa tête une couronne de douze étoiles; elle portait un fruit dans son sein, elle jetait des cris & enfantait. Cette femme mystique est l'Église, qui, par la Vierge, a enfanté le Fils promis à Abraham & aux patriarches, & qu'elle-même avait conçu par la foi. »

(5) « O Vertus, vous qui, dès le sein de ma mère, avez grandi avec moi, vous qui avez brisé la tête du dragon, félicitons-nous mutuellement de nos couronnes de gloire. »

naturel parfait dans la pose et une grande harmonie dans l'ensemble des attitudes. Le costume de plusieurs d'entre elles présente, d'une manière assez curieuse, plusieurs détails d'habillement du XVI[e] siècle.

« Mais pour compléter et fixer d'une manière positive le sens anagogique du mystère qui fait le sujet de ce monument, et montrer comment Marie, type de l'Église catholique, est aussi le symbole de l'âme chrétienne, voici un texte éloquent, dans lequel dom Bougler, donnant l'essor à sa verve, nous apprend comment se consomment chaque jour de si glorieux mystères dans les cœurs semblables en humilité et en *simplesse* au cœur de la Mère des mortels. Lisez l'inscription placée à la gauche du monstre aux sept têtes :

« *O ter quaterque per omnes generationes beata virginalis humilitas! magnanimitatis facies, virtutum crystallus, ornamentum et corona : in unaquaque virtute magna operans, concupiscentiarum mundi contemptrix, cælestium bonorum desiderio; inter divinos per Gabrielem exhibitos honores tremens, in tuam parvitatem resiliens, te extenuans, et Deum magnificans. O tu mystica a Joanne visa mulier amicta sole, habens sub pedibus lunam, id est affectionibus per vanitatum contemptum dominans; et in capite tuo coronam stellarum duodecim, id est duodecim moralium, seu omnium virtutum perfectionem; habensque in utero tum mentis, tum corporis, quasi speculo et rorida nube, sapientiam Dei se in eis efformantem* (1).

« Enfin, on ne doit point quitter cette partie du monument sans payer un juste tribut d'admiration au charmant édifice que l'architecte de la Renaissance a bâti pour le sculpteur, et sur les entablements duquel celui-ci a placé des oiseaux fantastiques, remarquables par la plus élégante bizarrerie.

« Après avoir contemplé cette superbe synthèse mystique, dans laquelle le plus pur spiritualisme se marie sans effort aux conceptions les plus merveilleusement poétiques, le spectateur, pour peu qu'il ait étudié l'art avec foi, n'aura pas de peine à reconnaître que le monument de Solesmes est, pour ainsi dire, unique en son genre. On y voit, ainsi que nous l'avons observé plus haut, l'art catholique en progrès vers l'esthétique, sans avoir rien perdu encore de cette fleur des traditions mystiques qui décoraient si richement les portiques de nos vieilles cathédrales. Ce jugement, sans doute, ne saurait s'appliquer dans son entier à tous les détails d'ornementation jetés avec tant de luxe sur les arceaux, les pilastres et les rinceaux. Presque constamment les habitudes mythologiques s'y montrent dans toute leur nudité profane, comme pour signaler l'envahissement prochain de la forme sur l'esprit; réaction immense, et qui peut-être n'a pas encore atteint sa dernière période. Mais nous pensons que le monument de Solesmes, qui a déjà traversé trois siècles, survivra, sinon aux œuvres, du moins au système de ceux qui ne voient dans tout ceci que *des arabesques exquises, inutilement dépensées à encadrer d'insignifiantes statues de pierre* (2).

(1) « O trois & quatre fois heureuse devant toutes les générations la virginale humilité ! Sceau des âmes magnanimes, cristal des vertus, leur parure & leur diadème, tu opères de grandes choses dans chacune d'elles ; c'est toi qui méprises les concupiscences du monde par le désir des biens célestes. C'est toi qui trembles au milieu des honneurs divins dont t'environne Gabriel. Tu te réfugies dans ta faiblesse comme dans un asile ; tu rentres dans ton néant & tu glorifies Dieu. Tu es cette femme mystique que vit saint Jean, ayant la lune sous ses pieds, pour exprimer combien tu es supérieure aux affections terrestres par le mépris des vanités ; & sur la tête, une couronne de douze étoiles, qui signifient, par leur nombre mystique, la perfection de toutes les vertus morales. Dans ton sein, & dans le plus intime de ton âme, le Verbe, Sagesse de Dieu, se produit lui-même ; il se reflète dans ce miroir fidèle ; il s'y peint comme l'arc-en-ciel sur un nuage de rosée. »

(2) Quelle que soit la valeur esthétique relative des sculptures de cette chapelle, quel que soit aussi l'effet produit dans l'ensemble par la profusion des textes & des cartouches, on ne peut nier que la *thèse* de dom Bougler soit belle en soi, élevée & poétique ; le dernier texte cité, qui est de sa composition, dénote un homme de talent.

« Il nous reste encore à examiner un groupe intéressant, que nous avons réservé pour la fin comme ne faisant pas partie nécessaire de l'ensemble qui nous a occupés jusqu'ici. Au-dessus d'une porte, en face même de l'autel de la Pâmoison, sous un portique du temple de Jérusalem, l'enfant Jésus, dont la sagesse vient de jeter dans l'étonnement les docteurs d'Israël, se lève pour sourire à Marie et à Joseph, qui, dans ce moment même, apparaissent entre les colonnes. Les traits de la Vierge portent encore la trace de ses vives inquiétudes. Par un sentiment d'une exquise délicatesse, le sculpteur a saisi l'instant où Marie, dans sa maternelle réprimande, se nommant à peine elle-même, parle de la douleur de Joseph. « *Ecce patèr tuus et ego;* votre père et moi », dit-elle en montrant celui-ci, dont la physionomie empreinte d'une joie naïve fait assez comprendre l'intérêt paternel qu'il porte à l'enfant divin (1).

« Mais voyez ces personnages, en bonnet d'université, et dont les manières doctorales, à la façon du XVIe siècle, annoncent bien plutôt le gradué dans les quatre facultés que le scribe de la Synagogue. Les livres des prophètes sont entre leurs mains; sur l'un des textes on lit la prophétie de Jacob (2). Au milieu de la discussion, qui paraît être fort vive, l'un des docteurs, ôtant ses lunettes, paraît prêt à émettre un avis important : ce même instrument repose dans un étui, à la ceinture d'un de ses collègues. L'obésité de plusieurs d'entre eux fait un contraste piquant avec la docte maigreur de quelques autres. Les traits de plusieurs de ces docteurs sont trop positifs pour qu'on n'y reconnaisse pas les portraits de personnages contemporains de l'artiste, et nous serions disposé à nous rendre à l'avis, toujours si grave, de M. Ch. Le Normand, de l'Institut, qui croit y reconnaître Luther et les principaux réformateurs du XVIe siècle (3). Quoi qu'il en soit, l'agencement de ce groupe de dix personnages dans un si petit espace est véritablement savant; il n'y a d'invraisemblance que dans la pose du docteur barbu si malheureusement plaqué contre le mur du fond.

« Après avoir étalé toutes ses merveilles aux yeux des amis de l'art, il est triste que l'église de l'abbaye de Solesmes ne puisse rien leur apprendre de certain sur l'artiste aux travaux duquel elle doit sa gloire. On a écrit plusieurs fois que ces statues reconnaissaient pour auteur le célèbre sculpteur Germain Pilon; mais les preuves de cette assertion sont encore à fournir. On peut même l'attaquer invinciblement par plusieurs raisons. D'abord il est évident, par le style autant que par une date précise, que cinquante années au moins s'étaient écoulées depuis l'érection du monument de la chapelle de droite, lorsqu'on éleva celui de la chapelle de gauche. Si l'on ne parle que de cette dernière, comment un seul homme eût-il pu exécuter les détails infinis de sculpture et d'architecture dont elle est, pour ainsi dire, encombrée? N'avons-nous pas été à même de découvrir, dans ces œuvres si variées, les traces de plusieurs ciseaux d'habileté inégale? Beaucoup de statues sont faibles, quelques-unes mauvaises, et quand il n'y aurait que cette seule raison, elles ne peuvent être de Germain Pilon, qui, vers 1550, était dans la plus belle fleur de son talent, et travaillait alors, dans la capitale, aux chefs-d'œuvre qui ont immortalisé son nom, et

(1) Voir planche XXIV.

(2) Voici les trois textes présentés chacun par un docteur : *Non auferetur sceptrum de Juda et dux de femore ejus, donec veniat qui mittendus est.* (Genèse, XLIX, 10.) — *Orietur stella ex Jacob, et consurget homo de Israel, et erit omnis terra possessio ejus.* (Nombres, XXIV, 17.) — *Quomodo hic Scripturas scit, cum non didicerit? Nonne hic est filius fabri? Nonne mater ejus dicitur Maria? et fratres ejus, Jacobus et Joseph et Simon et Judas? Et sorores ejus? Nonne omnes apud nos sunt? Unde ergo huic omnia ista? Unde ergo tam sapientia hæc magna et virtus?* (Texte altéré de saint Matthieu, XIII, 55.)

(3) Opinion partagée par d'autres critiques.



ANGERS HÔTEL DE PINCE

Frises Niche dans l'escalier

qui présentent un caractère tout aussi classique que la statuaire de Solesmes l'est peu. Nous avons eu le bonheur d'entendre plusieurs artistes distingués, après avoir étudié le monument, confirmer ce jugement.

« Du reste, cette affirmation favorable à Germain Pilon est d'une date assez récente. Le tout a reposé, dans le principe, sur une simple conjecture de Ménage, laquelle, répétée avec la même bonne foi par plusieurs personnes, est passée à l'état de tradition, en sorte qu'elle a été consignée sans examen dans plusieurs écrits de ce siècle. La première origine, et probablement l'unique raison de la conjecture de Ménage, sera venue de la circonstance du lieu de naissance de Germain Pilon. Ce dernier ayant vu le jour à Loué, village distant de celui de Solesmes d'environ quatre lieues (1), Ménage, qui ne paraît pas très préoccupé d'esthétique, s'est cru en droit de supposer que l'illustre artiste n'avait pu être étranger aux magnifiques sculptures qu'on admire si près de son berceau (2).

« Dans l'*Essai historique* sur l'abbaye, nous avons raconté les traditions merveilleuses qui attribuent à des Italiens l'exécution des statues et de l'ensemble du monument de la chapelle de gauche. Un homme dont le jugement, d'ordinaire, fait autorité pour nous, croit au contraire reconnaître un ciseau allemand dans ces mêmes sculptures, et serait en mesure de produire, après de longues études sur l'art catholique au delà du Rhin, plusieurs points de comparaison. Nous osons différer de sentiment avec lui ; car il nous semble que si la naïveté du faire dans plusieurs groupes, et notamment dans le dernier que nous venons de décrire, décèle l'artiste allemand, de l'autre, la richesse et le luxe des arabesques prodiguées dans tout le monument attestent, à leur tour, le génie abondant et gracieux de l'Italie. En outre, il serait toujours difficile d'expliquer comment la tradition populaire eût retenu la qualité d'artistes italiens plutôt que celle d'artistes allemands ; dans tous les cas, les sculpteurs de Solesmes auraient donc été étrangers à la France (3).

« L'isolement presque absolu du monument de Solesmes, isolement causé par son genre tout spécial, au milieu des autres œuvres de la Renaissance que la France a encore conservées, lui donne, ce semble, je ne sais quel caractère exotique. Pour peu qu'on ait même légèrement étudié l'histoire de l'art, on se rappellera ces migrations d'artistes italiens, si fréquentes dans la première moitié du XVIe siècle. Tandis que les cours de François Ier, Henri II et François II offraient aux plus fameux une hospitalité royale, d'autres plus obscurs venaient en réclamer une moins brillante, mais non moins honorable, aux vieilles abbayes, aux prieurés séculaires de nos provinces méridionales. Des circonstances particulières, ignorées aujourd'hui, auront peut-être conduit jusque dans le Maine quelques-uns de ces hôtes merveilleux, et nous voyons encore les traces immortelles de leur passage (4).

« Les stalles du chœur, disposées sur deux rangs, au nombre de vingt-quatre (5), méritent une attention particulière pour l'élégance et la légèreté de leur ensemble. Elles

(1) Il est établi aujourd'hui que Germain Pilon naquit à Paris & non au bourg de Loué, d'où sa famille était originaire ; c'est d'ailleurs ce que dit Ménage. D'après les documents publiés par M. Pichon, Germain Pilon serait né en 1535.

(2) *Histoire de Sablé*, p. 28.

(3) La vérité est que les données de l'ornementation italienne avaient pénétré partout en 1553, & que chaque pays les traduisait à sa manière. C'est déjà beaucoup de définir, en 1846, le caractère italien des ornements & la naïveté de la statuaire, & de récuser le faire allemand, sauf pour le groupe de Jésus au milieu des docteurs.

(4) Voir les deux chapitres intitulés : *Question d'origine*, p. 121 & p. 170.

(5) On comptait vingt-quatre stalles du temps des Mauristes, & probablement aussi de Jean Bougler ; il y en a aujourd'hui soixante-quatre. (Note des *Mélanges*.)

ont souffert quelque peu des ravages du temps, et par suite de l'application, faite au siècle dernier, d'une couche de peinture grossière. Chaque stalle est ornée de deux rangs de bustes en relief, qui représentent les ancêtres de Jésus-Christ, suivant la filiation indiquée dans le Nouveau Testament. Le rameau généalogique qui se continue sous chacun des personnages aboutit à une statue, pareillement en relief, de la sainte Vierge, portant dans ses bras l'enfant Jésus. C'est l'arbre de Jessé, si célèbre dans la plupart des anciennes cathédrales, où il est reproduit tantôt dans la statuaire, tantôt sur les vitraux. Les statues que l'on remarque sur le couronnement des stalles sont celles des apôtres : plusieurs ont péri. Enfin, les dessous des stalles, suivant l'usage en ce genre de sculpture, présentent des motifs variés et dignes de remarque pour l'exécution et le choix bizarre des sujets.

« Tous les caractères de ce travail attestent la même main et le même ciseau auxquels on doit les sculptures de la chapelle de gauche. Il y a encore ici des portraits, et, dans la manière, une analogie frappante avec les têtes du groupe de *Jésus dans le temple au milieu des docteurs*.

« La verrière du fond de l'église, privée malheureusement d'un de ses panneaux, est également du XVIe siècle, comme il est aisé de le voir au style des édifices qui y sont représentés et au genre du coloris. Le sujet est, dans la partie inférieure, l'enfer avec les démons et les damnés. Au-dessus est représenté le monde avec ses tentations, ses vanités et ses misères. Une inscription sépare ce second tableau du premier. Elle consiste en ces paroles du Deutéronome, par lesquelles est recommandée à l'homme la méditation des fins dernières : *Utinam saperent et intelligerent, ac novissima providerent* (1)! Au sommet est représenté le Christ arrivant dans sa gloire pour juger le monde, et environné des Anges et des saints (2). »

(1) « Plût au ciel qu'ils fussent sages & intelligents, & qu'ils prévissent leurs fins dernières! » (Deutér. XXXII, 29.)
(2) Le vitrail posé dans la fenêtre du chevet & portant la date de 1532, a disparu en 1865, époque de l'inauguration du chœur actuel. (Note des *Mélanges*.) (Voir ci-dessus p. 36.)

CHAPITRE VII

LA CHAPELLE DE LA VIERGE

TELLE qu'on la voit aujourd'hui, ouvrant librement sur la nef, sans rien qui coupe la vue, la chapelle de la Vierge est, il faut l'avouer, plus facile à étudier qu'autrefois. Cependant, pour bien juger la composition et le procédé des sculpteurs, on doit restituer toutes choses en l'état où ils les avaient laissées à dom Bougler.

Or, dans son état primitif, notre chapelle était séparée de la nef, jusqu'à une hauteur de cinq mètres environ, par la colonnade dont nous avons souvent parlé. Nous avons dit que le doute n'était pas possible, contrairement au système de M. Cartier (1) ; il est temps de donner nos preuves ; les voici.

On a vu (pl. I.) le plan du XVIIe siècle : la séparation dont nous parlons y est nettement marquée, on voit même la projection des colonnes. Le témoignage des manuscrits mauristes est recevable, sans aucun doute, quand ils parlent d'une chose que leurs auteurs avaient sous les yeux. On a les textes, ils sont précis : « *A parte vero epistolæ dicti sacelli, clathri sunt marmorei columnis lapideis apprime sculptis pulchro ordine onusti.* » (A, f. 207) Une clôture ou mur d'appui en marbre, supportant une colonnade de pierre richement sculptée, d'après le contexte, qu'on peut voir, c'est le quatrième côté de la chapelle, vers la nef, c'est-à-dire au sud. — « *Latus dextrum claudunt marmorei clathri lapideis innixi columnis, affabre sculptis, pulchroque ordine dispositis.* » (C, f. 469) — « Le côté de la chapelle qui regarde le corps de l'église se compose *d'un balustre de marbre de quatre pieds de haut, au-dessus duquel il y a des colonnes ou pilliers en pierre dure très-délicatement travaillée. Ils soutiennent une frise et un couronnement d'un grand artifice, sur quoy* on voyt comme des triangles en façon d'urnes avec quelques bustes (2) qui représentent des anciens prophètes. Sur ces triangles, on y voit écrits en lettre antienne des passages de l'Écriture et des saints Pères en l'honneur de la Sainte-Vierge. » (D, f. 225) Si l'on veut bien jeter un coup d'œil sur

(1) *Les Sculptures de Solesmes*, p. 43 & suiv.

(2) On admet généralement que les « *quelques bustes* » dont parle le ms D sont les personnages à mi-corps qui se trouvent maintenant sous les cloîtres. Ces bustes semblent bien, en effet, de la même manière que les plus médiocres statues de la Belle Chapelle ; c'est aussi la même pierre ; ils ont été faits pour se correspondre. M. Cartier pense qu'ils étaient placés *sous les arcades* de la colonnade, sur le petit mur d'appui, par conséquent. C'est inadmissible, car toutes les raisons corroborent le témoignage de

notre planche XXV, qui donne la colonnade placée depuis cent cinquante ans au-dessus de la Pietà, on jugera si ce ne sont pas là, sans doute, ces « colonnes ou pilliers très délicatement travaillés » et cette « frise d'un grand artifice », sur le couronnement de laquelle on voyait encore en 1702 des ornements aujourd'hui perdus. La pierre grise des colonnes est fine et d'une remarquable dureté, qui n'a aucunement gêné la verve capricieuse et légère de l'artiste. L'état actuel donne assez bien l'idée de ce que pouvait être cette clôture, car l'appui sur lequel la colonnade est posée s'élève de 1^{m} 25 au-dessus du sol, presque « quatre pieds ». On peut fournir d'autres preuves de l'identification, qui paraît déjà au moins bien vraisemblable.

Les planches XIII et XVII montrent suffisamment, à la place que nous disons être celle de la colonnade, la plinthe du bas, la moulure de l'appui, la corniche supérieure des deux pilastres du premier plan, écornées par une section géométrique, sorte d'arrachement régulier, dont on a voulu effacer la trace en rapportant des morceaux grossièrement adaptés. Si le joint ne frappait les yeux, si la pierre rapportée n'avait un ton bleuâtre qui la tranche décidément, on pourrait croire que plinthe, moulure et corniche se sont toujours terminées ainsi; mais alors on se demanderait ce que font là ces deux élégants pilastres, noyés dans la masse toute nue des solides pieds-droits de l'arc du transept. — Nous avons mesuré avec soin les profils des parties arrachées : la corniche de la colonnade transportée coïncide exactement avec celle des deux pilastres, et cette coïncidence se retrouve partout.

Pilastres à l'entrée de la Chapelle de la Vierge		*Colonnade transportée*	
De la corniche (arête) à la moulure de l'appui,	3^{m} 47	De la corniche (arête) à l'appui actuel,	3^{m} 46
De la moulure au sol, suivant l'état du carrelage,	1^{m} 23 à 1^{m} 25	Hauteur de l'appui au-dessus du sol,	1^{m} 23 à 1^{m} 25
Largeur de l'entrée entre les *deux pilastres,*	4^{m} 60	Longueur totale, y compris 0^{m} 05 qu'on a perdus en faisant la coupure & qu'on a remplis en plâtre,	4^{m} 60

La preuve nous semble faite. Vu son épaisseur de 0^{m}50, la colonnade affleurait du côté de la nef; du côté de la chapelle, elle était en retrait, dans l'épaisseur du pied-droit, d'une quantité égale à la largeur du pilastre, mesurée à la corniche.

C'était ainsi la même corniche qui courait, sans décrochement, tout à l'entour des trois faces principales; les trois frises se répondaient l'une à l'autre, de l'est, du nord et du midi. Les fûts de la colonnade sont de la même pierre dure et grise, travaillée dans le même goût, que ceux dont les deux grottes sont étayées; mêmes dimensions, à quelques centimètres près; aussi même forme des arcs surbaissés. La Chapelle de la Vierge était donc fermée, et c'est dans ces conditions que nous avons à l'étudier.

dom Riant. La hauteur moyenne des quatre bustes est de 0^{m} 90; qu'auraient-ils fait dans ces arcades qui ne mesurent pas moins de 2^{m} 45 sous clef? Leur relief est diminué par derrière & grossièrement retaillé; ils étaient adossés : les arcades auraient donc été aveuglées, au moins en partie, &, de la nef, on n'aurait pu voir Notre-Dame des Merveilles. Rien d'impossible, au contraire, à ce qu'ils aient été posés sur la corniche de la colonnade, adossés à des pinacles plus ou moins triangulaires, sur lesquels leurs textes se lisaient. Les quatre arcades étant égales, ils devaient être placés dans l'axe de chacune d'elles. D'après les fragments d'inscriptions retrouvés par dom Gauthey, abbé de Sainte-Madeleine, ces quatre personnages pouvaient être David, Salomon, Isaïe & Jérémie. Les textes tronqués sont tirés du chapitre v^{e} du Cantique des cantiques, ou de sa glose, d'Isaïe (ch. VII, 14); un autre commente le passage de Jérémie : *Femina circumdabit virum.* (XXXI, 22.) Tous ont trait aux gloires de la Vierge. Ils sont reproduits, d'après dom Gauthey, dans l'ouvrage de M. Cartier (p. 56-58), & d'après M. Cartier, dans le livre de l'abbé Souhaut (p. 216-217).



ANGERS HOTEL DE PINCÉ

Porte de la Salle haute dans l'escalier

De ce qu'on vient d'établir, il reste à tirer une conséquence certaine qui achèvera de nous édifier sur l'ancien état de cette chapelle. — La colonnade a repris sa place; elle est bien de la même venue que la Pâmoison et l'Ensevelissement; c'est par elle que les artistes ont vraisemblablement fini leur œuvre, pour se conserver jusqu'à la fin l'accès commode de la nef; c'est elle qu'ils ont datée avant de quitter le prieuré. — Mais si la chapelle était ainsi clôturée en 1553, il est clair que l'arc de renforcement, aux pieds-droits duquel la clôture s'appuie (pl. XVII), existait au moins dès 1553. Et il devient bien inutile d'imaginer, sans le moindre motif à l'appui, que, quarante ans plus tard environ, une catastrophe s'est produite, réparée aussitôt par ce renforcement, qui nécessita du même coup le transport de la colonnade dans l'autre bras du transept (1). L'arc de renforcement était fait quand la clôture fut posée; la colonnade n'occupa jamais la place de *Jésus au milieu des docteurs;* elle ne fut transportée qu'après le XVII[e] siècle, puisqu'elle forme encore clôture sur le plan de ce temps-là; nous avons dit ailleurs qu'il était logique de placer son transfert au moment des seules réparations qu'ait vues le XVIII[e] siècle, de 1720 à 1731 (2).

Ce qui vient d'être établi est le contre-pied de l'opinion que M. Cartier a émise et défendue envers et contre tous; mais c'est exactement, sous une forme plus développée peut-être, ce que dom Piolin écrivait dans ses *Recherches* dès 1878, après qu'il eut pris connaissance des manuscrits : « ... La chapelle se trouvait fermée par une galerie à jour du côté de la nef. La colonnade qui se trouve maintenant dans la chapelle de Notre-Seigneur, au-dessus de l'autel de la Mère des douleurs, était placée à gauche de la Pâmoison, et faisait face à l'Ensevelissement, en sorte que la Pâmoison devenait véritablement le centre de toutes ces merveilles (3). » — Dom L'Huillier aussi, dès la même année, avait signalé l'erreur. — Les auteurs étrangers à Solesmes l'ont reproduite sur la foi de M. Cartier, qu'ils devaient tenir, à bon droit, pour renseigné sur les questions de fait (4).

Étudions maintenant la *Belle Chapelle, Notre-Dame des Merveilles,* comme parlait le peuple au XVII[e] siècle, *Notre-Dame la Belle,* comme on dit aujourd'hui.

Qu'on se place à l'angle sud-ouest de la chapelle, où se trouve maintenant un confessionnal pris dans l'épaisseur de la muraille, au point O du plan de 1864 (pl. II), face à l'autel : c'est de là que le visiteur ébloui embrassait d'un premier coup d'œil le monument de dom Bougler, après avoir franchi la charmante porte extérieure, remontée maintenant dans la nef, que nous retrouverons plus loin (pl. XXII). Vis-à-vis, deux scènes vivantes qui s'étagent au-dessus de l'autel (pl. XIV), la Pâmoison et le Couronnement; à gauche, deux personnages animés, saint Denis et saint Timothée, échangeant leur réplique au sujet de cette scène de la Pâmoison; entre eux (pl. XVIII), une grotte s'ouvre, un peu sombre, où l'on aperçoit déjà un groupe nombreux, pieusement affairé autour d'un tombeau; au-dessus, quatre prélats se penchent à mi-corps, dans des attitudes diverses; ils contemplent, eux aussi, les merveilles, ils en parlent, on sent à leurs gestes la vivacité de leur impression; plus haut, l'œil pressent, plutôt qu'il ne voit, tout un monde éloigné qui se perd sous les portiques d'une céleste cité; à droite enfin, c'est cette légère colonnade (pl. XXV), couronnée de pinacles sculptés, contre lesquels encore des personnages qui regardent et qui

(1) *Les Sculptures de Solesmes*, p. 44, & presque tout le chapitre X, p. 111.
(2) C'est l'opinion de l'auteur du *Cartulaire :* « Colonnade formant retable (*depuis le* XVIII[e] *siècle*) avec les statues de saint Pierre & de saint Paul. » (Page XV, légende des dessins, 5°.)
(3) *Op. cit.*, p. 22 du tiré à part.
(4) SOUHAUT, *Les Richier*, p. 214 & suiv.; PALUSTRE, *Les Sculptures de Solesmes*, p. 10 du tiré à part.

témoignent de leur piété et de leur ravissement. Entre les colonnes finement ciselées, on distingue, de ce côté, les hauts degrés d'un sanctuaire, un autel richement paré, d'élégantes boiseries dans le goût du XVe siècle, puis, tout au fond du transept opposé, encore un groupe et des dentelles de pierre, avec un luxe moins prodigue mais plus royal : toute l'œuvre de dom Cheminart (cf. p. 18 et 34), qu'on aperçoit ainsi, par les baies de la colonnade, comme le lointain d'un tableau, que les chaudes verrières teintent de leurs rayons mystérieux (1).

C'est colorer trop, peut-être, cette restitution qui n'est pas purement imaginaire, pourtant. Tout cela était à la fois dans la petite église de Solesmes, nous en avons eu les preuves sous les yeux. Et si l'imagination s'anime quand on pénètre, sans y être préparé, dans la chapelle fermée, la faute en est à cet excès de vie qui sort de la pierre autour de vous.

Ici, l'analyse est moins facile. Est-ce l'architecte, est-ce l'ornemaniste, est-ce le statuaire, dont l'œuvre va fixer d'abord notre attention ? A peine ramené sur tout ce qui l'entoure, l'œil sent déjà la fatigue, il se perd au milieu de ces richesses ; pas un point, moins somptueux que les autres, qui soit ménagé pour son repos. L'architecture ? On a caché presque toutes ses lignes sous une profusion de riens merveilleusement sculptés ; il faudra s'éloigner à distance pour saisir un peu son parti. L'ornement ? Tout ce qu'on peut dire encore, c'est que, partout où il a pu se poser, il règne, il règne en prince charmant et magnifique, jaloux d'étendre son domaine au delà de l'étroit espace qui lui est assigné. La statuaire ? C'est elle qui produit toute cette force excessive de vie qui, à l'instant, nous frappait ; forte, elle l'est surtout par le nombre et par le mouvement de cette petite multitude qu'elle a dressée là comme des acteurs de pierre, figurant avec entrain les tableaux variés d'un pieux et muet *scenario*. Les impressions abondent, les notions ne se précisent pas. Au lieu de persévérer dans cette analyse qui décourage, on s'arrêterait plutôt à voir le jeu trop facile de ces artistes si vivants dans leur immobilité. Veut-on définir quand même une conclusion positive qui reste au moins du premier examen ? Il faut un effort : c'est le raisonnement abstrait qui le fait, l'œil est trop ébloui d'admirer partout à la fois sans pouvoir se poser nulle part. — Si l'on vidait pour un instant les deux grottes et les deux portiques des cinquante-deux figurants qui les occupent, sans compter huit autres disséminés çà et là, que resterait-il de la Belle Chapelle ? Deux grands trous béants et deux édicules déserts, laissant trop voir qu'ils sont adossés à une grossière maçonnerie ; entre ces quatre points, de riches lambris en pierre, décorés au ciseau comme la gouge ou le pinceau pourraient décorer un bois choisi. La fatigue serait diminuée, on admirerait plus à l'aise les détails. Mais il serait plus difficile que jamais de comprendre l'ensemble du monument, de saisir le fil conducteur. C'est donc la statuaire qui domine, sinon comme valeur artistique, ce que nous ne saurions dire encore, du moins comme importance voulue ; c'est elle qui donne le sens, et c'est pour elle qu'on a fait ce trop somptueux théâtre, qui n'aurait rien de religieux si elle ne lui imposait le caractère de ses tableaux vivants. Après elle, l'ornemaniste a réclamé le plus d'espace qu'on pouvait lui donner. L'architecte a fait de son mieux pour satisfaire toutes les exigences, il s'est effacé beaucoup, et cette discrétion forcée reste un avantage pour lui. Il a casé, dans cette étroite enceinte, les quatre scènes réclamées par le programme du prieur, avec ce qu'on pourrait appeler

(1) « Basilicam vitris exquisitissimis decoravit [J. Bouglerus]. » (A, 206 v, &c.)

les intermèdes de son *mystère*, les prophètes, les personnages apostoliques, les docteurs de l'Église. Il a posé quelques grandes lignes et quelques repères isolés, pour que les trois faces de la chapelle (1) soient plus fermement reliées que par la trame continue des lambris; les arcs surbaissés des grottes et de la clôture, avec leurs colonnes semblables, se répondent; la même corniche se poursuit des trois côtés. Il ne lui est resté, à lui, que les deux portiques d'en haut; on peut les examiner sur les planches XIII, XIV et XVII; c'est là tout son rôle, qui n'est pas sans mérite; nous n'aurons guère à y revenir.

Ainsi, l'architecture n'est plus maîtresse; l'ornement envahit tout et prodigue ses habiles dessins; la statuaire a reçu d'autorité un rôle trop dominant à remplir.

Si l'on veut *comprendre* le sens de la Belle Chapelle, il faut ne voir que les quatre scènes animées et se dire que le reste est là pour les encadrer richement. Sauf la vision apocalyptique du Couronnement de la Vierge, l'enfant du peuple les comprend du premier abord; puis il promène son œil curieux sur les beaux murs de cette maison d'un autre monde, et il s'en va émerveillé et content; les scènes restent dans sa mémoire, la beauté du décor s'en efface bientôt. C'est cette impression populaire, recueillie bien des fois, qui nous a fait penser aux *mystères :* avec ses *tableaux* vivants, sa *mise en scène* muette, ses personnages qui n'ont rien d'idéal, la chapelle de dom Bougler produit encore parfois l'effet que les mystères obtenaient. Quand on vient là pour « Notre-Dame la Belle », on comprend à demi-mot; quand on y vient, comme nous l'avons fait, pour étudier l'œuvre d'art, on comprend beaucoup moins, l'ensemble échappe à l'analyse; architecte, ornemaniste et statuaire se sont accordés par habitude; l'harmonie est confuse, l'excès de mouvement et de richesse fatigue quelquefois.

Est-ce décadence ou retard? Il nous semble que l'ornement est trop habile, et la statuaire trop peu recherchée pour parler de décadence; l'architecture elle-même paraît plutôt en retard, avec ses dais, ses balustres et surtout ses pendentifs. Nous n'oserions nous prononcer : les juges compétents décideront.

Mais ce ne serait pas demander à la Belle Chapelle tout ce qu'elle doit nous apprendre, que de s'arrêter à ce que le premier coup d'œil peut y saisir. Il y a là bien autre chose que ces quatre scènes dont la compréhension s'impose; il y a une vraie thèse de théologie mariale, dictée par le savant prieur; les tableaux animés n'ont pour but que d'en illustrer, pour ainsi dire, les points que le vulgaire doit retenir, ou qui sont l'objet d'une spéciale dévotion. Le cadre théologique enserre les groupes et les personnages à part, plus fortement peut-être que l'architecture ne le fait. Dom Guéranger a défini avec netteté ce cadre; on peut se reporter à ses pages citées plus haut. L'érudition et la piété personnelle de dom Bougler se sont imposées aux artistes; il a fallu à ceux-ci beaucoup d'efforts pour trouver place à tant de cartouches et de rouleaux, chargés de citations; on en voit trop pour le goût artistique (2); cette faute n'est qu'insuffisamment compensée par l'intérêt de la thèse, mais elle donne lieu à une remarque qui peut se placer ici.

L'unité incontestable qui règne dans la synthèse théologique se traduit, de fait, par la distribution matérielle des textes et par le jeu des personnages isolés. On a douté que les quatre scènes soient de la même venue. Nous ne parlons pas de l'opinion suivant laquelle une partie notable du portique et des statues de l'Assomption aurait été refaite

(1) Faces est, nord, sud. La quatrième, telle que nous la voyons, est de quarante ans environ plus tard.
(2) Souhaut, *Les Richier*, p. 204 & suiv., 210; Palustre, *Les Sculptures de Solesmes*, tiré à part, p. 11.

après la catastrophe supposée (1) : il y a probablement là quelque chose de vrai, mais dans une proportion moindre qu'on ne le pense ; c'est un point à revoir. Nous parlons d'un système plus radical, d'après lequel tout ce qui se trouve au-dessus de la corniche (Assomption et Couronnement) serait d'une époque postérieure à ce qui est au-dessous (Ensevelissement, Pâmoison, docteurs, etc.). Les raisons qu'on a mises en avant ne nous paraissent pas concluantes. On a parlé d'une différence de manière dans la sculpture et de style dans l'architecture ; nous ne sachons pas, d'ailleurs, qu'on soit sorti de ces généralités. Nul ne peut s'étonner que, dans un édifice, le genre du plus haut étage ne soit pas le même que celui du soubassement ; ce qu'on doit exiger, c'est que l'harmonie règne et que les lignes correspondent. Il semble bien, à étudier les planches XIV et XVII, que l'harmonie n'est pas mauvaise, et que les colonnettes cannelées prolongent heureusement les pilastres du bas ; l'ensemble est peut-être mieux lié que celui de l'autre chapelle. Pour les détails (pl. XVII), les deux petites frises au-dessus des deux prophètes sont bien traitées comme celles qu'on voit au-dessus des saints Denis et Timothée ; il y a, de part et d'autre de la corniche, bien des fleurons qu'on dirait sortis du même ciseau. Pour la statuaire, un examen attentif découvre des rapprochements analogues. L'apôtre qui tient la seconde place au chevet du tombeau, dans l'Ensevelissement, entre les deux porteurs du suaire (pl. XIX), est un type qu'on retrouve au moins deux fois, presque identique, dans la scène du haut ; il ressemble fort au prophète de droite, qui tient le texte *Et quam vides porrigentem...*, ainsi qu'au disciple agenouillé sous le portique, du côté opposé. Dans les deux groupes, la draperie est de la même école, le faire semblable, avec d'inévitables inégalités. On a pu confier aux moins habiles les sujets plus éloignés du spectateur. Il faut noter que toutes ces statues sont mises au point avec une grande pratique de la perspective ; on a fini seulement ce qui pouvait se voir, et telle tête paraît d'en bas achevée sous tous les aspects, qui de près n'est qu'une ébauche grossière et sans beauté.

Nous pourrions comparer d'autres détails encore pour montrer l'unité des deux étages, mais il est des preuves qu'on nous contestera moins.

La première emprunte sa valeur à l'autorité de celui qui l'a indirectement fournie ; M. Palustre a porté sur la face orientale de la chapelle (Pâmoison et Couronnement, pl. XIV) l'appréciation que nous soutenons au sujet de la face nord. « Du côté de l'est, dit-il, les désordres ont été moins considérables, et Jean Bougler, s'il revenait à la vie, trouverait encore tous les détails du programme compliqué destiné à rappeler, d'après l'Apocalypse, l'action de la Vierge dans l'Église (2). » Réserve faite des réparations partielles qu'a subies le groupe de l'Assomption, nous ne voyons aucune raison de refuser à ce côté l'unité d'origine reconnue à l'autre (3).

Mais la preuve que nous croyons dirimante, c'est celle que donnent spontanément l'attitude des personnages isolés entre les groupes, et surtout la distribution matérielle des textes, qui, liés indissolublement dans la synthèse théologique de dom Bougler, servent à leur tour de trait d'union incontestable entre les quatre tableaux. Toute la synthèse est ordonnée par rapport à la glorification de la Vierge, à la trilogie de l'Apocalypse, comme dit M. Cartier (4). Matériellement, il en est de même : le panneau de l'Ensevelissement et les

(1) Cf. Cartier, p. 59 ; Palustre, *op. cit.* p. 10.
(2) *Op. cit.*, tiré à part, p. 10, note 2.
(3) Qu'on veuille bien comparer les planches XIV & XVII.
(4) Voir la *Description* de dom Guéranger, chapitre précédent, & le chapitre VI de M. Cartier, *op. cit.* p. 65.



TOURS. CLOITRE S. MARTIN

portiques de l'Assomption (pl. XVII) ne s'expliqueraient pas sans la préexistence des portiques du Couronnement. En effet, les quatre textes présentés avec tant de conviction par les quatre docteurs à mi-corps dans le panneau de l'Ensevelissement sont l'explication symbolique de la couronne de douze étoiles que deux anges posent sur la tête de Marie, dans la scène du Couronnement. Celui de ces docteurs qui occupe le second rang, à partir de la droite, a la tête levée et le regard tendu vers l'endroit très précis où la Vierge est couronnée. En haut, les deux prophètes qui sortent de leurs petits portiques, tenant d'énormes cartouches, ont l'œil ardemment fixé sur le même point du Couronnement, leurs deux textes sont le fond même de la trilogie apocalyptique. Il nous paraît donc certain que, si la synthèse de dom Bougler est d'une seule venue, comme on n'en peut douter, les quatre scènes le sont aussi (1).

Nous croyons, jusqu'à preuve nouvelle, que les quatre scènes ont été sculptées à la même époque, par le même atelier. On a dû commencer par le côté est, qui est le chevet de la chapelle, où sont l'ouverture et la finale du « poème » de la Vierge, la Pâmoison et le Couronnement, vers lequel converge tout le reste. On a continué par le côté nord; et la mise au point des deux docteurs, des deux prophètes, de saint Timothée, s'est faite sur place, en présence de l'objet qu'ils devaient regarder (2); on a fini par la colonnade. Nous ne croyons pas que le côté ouest ait été touché par l'atelier qui date son travail de 1553. C'est l'opinion de tous les critiques, et les raisons qu'ils ont données s'imposent : le caractère et la manière sont tout différents; on n'a même pas pris le soin de raccorder la seule grande ligne horizontale qui relie les trois premiers côtés : la corniche est décrochée et la frise ne se poursuit pas (pl. XXIV).

Tel est l'ensemble de la Belle Chapelle. Nous ajouterons encore quelques observations générales, avant d'aller plus loin.

A quoi peut-on limiter l'avarie que la face nord aurait éprouvée dans sa partie supérieure? Prétendre qu'une mémorable catastrophe a jeté la voûte en bas, après l'achèvement des sculptures, qu'on a dû alors renforcer l'arc du transept par un plein cintre sur pieds-droits épais, refaire le mur auquel l'Assomption est adossée, le haut des portiques, le Christ et la Vierge, d'autres statues probablement : c'est un système que nous ne pouvons admettre dans son entier, on sait pourquoi (cf. p. 157). La catastrophe n'est mentionnée nulle part, l'arc de renforcement a été fait avant les sculptures, et si la voûte était venue en bas quand tout a été terminé, il y aurait eu de bien autres désastres. Or, les seules traces auxquelles on puisse voir que la face nord ait souffert sont deux minces lézardes, visibles

(1) Étant donné l'hypothèse que nous combattons, c'était assez d'établir que le panneau de l'Ensevelissement & le portique de la trilogie apocalytique se réclament l'un l'autre. Notre argument a prouvé davantage, puisqu'il établit par lui-même ce qu'on nous concède, le lien d'origine entre les deux scènes du haut. Il vaudrait encore en la même manière pour établir à lui seul l'autre point concédé, le lien d'origine entre les deux scènes du bas. Les deux longs textes tenus par saint Denis & Timothée expliquent en effet la Pâmoison, & saint Denis, retenant d'une main son cartouche & sa mitre, montre de l'autre le tableau en question. — Objectera-t-on qu'il y a eu, dès le commencement des travaux, un plan unique qui s'est exécuté successivement, & qui maintint les travaux de chaque époque dans la donnée exacte du point de départ? — Il y a eu dès l'origine un plan d'exécution qui répondait, pour l'ensemble, à la thèse imposée par dom Bougler : c'est très vraisemblable. Était-ce une épure d'architecte mise à l'échelle & précisant tout avec une rigueur mathématique, en sorte qu'on pût fixer exactement d'avance les gestes, les attitudes, les regards, vers un point dans l'espace réalisé plus tard? C'est bien difficile à admettre.

(2) Nous n'entendons pas par là que tout le travail ait été exécuté sur place; nous croyons qu'on a pu le préparer dans l'atelier. Mais, pour une œuvre aussi compliquée, la mise au point n'a guère pu se faire autrement que sur place & en présence de la scène qui commande tout. Nous sommes confirmé dans cette pensée par le fait, déjà signalé, que la plupart des statues figurant dans les scènes du haut semblent d'en bas parfaitement finies, quel que soit l'angle sous lequel on les regarde, tandis qu'elles sont à peine dégrossies sur tous les points qui échappent à l'œil. On a beau faire, il est impossible de prendre l'artiste en défaut.

dans la corniche et dans la frise, au-dessus des deux docteurs qui occupent chaque extrémité du *mezzanino :* nous ne croyons pas qu'elles excèdent l'effet qu'a pu produire un tassement normal. Le fond de maçonnerie auquel le portique du milieu s'adosse est grossier et mal renduit; M. Cartier en a conclu que le mur s'était écroulé en dehors, entraînant avec lui le Christ et la Vierge, qu'on a refaits plus tard (1). Cela n'est pas vraisemblable. Le mur, en s'écroulant, n'aurait-il pas entraîné avec lui au moins les trois portiques du milieu, qui sont engagés complètement? De là, chute des colonnes, bris de statues, tout un désastre dont les traces, encore une fois, n'apparaissent pas (2). D'ailleurs, la grossièreté des fonds n'est pas une objection suffisante : elle est la même dans toutes les parties hautes qui ne sont pas visibles à nu. Quelques lanternons peut-être, le Christ et la Vierge, qui n'ont rien de commun avec les statues voisines : c'est à peu près tout ce que nous croyons pouvoir attribuer à une réfection postérieure, nécessitée par un accident inconnu.

La peinture a-t-elle contribué à la décoration de la Belle Chapelle? On ne voit guère où elle aurait pu se poser, car l'habile ciseau des ornemanistes l'a supplantée partout, sur toutes les surfaces planes, qu'il a traitées comme des lambris plutôt que comme des pilastres, et sur les vêtements de plusieurs statues, qu'il a finement brodés. Cette tendance de l'ornement a été justement critiquée; il y a défaut dans la décoration de ces parties, quand « la sculpture, se méprenant sur son rôle, entreprend de lutter avec la peinture (3) ». Toutefois, si l'ornemaniste a empiété sur le peintre, le statuaire semble avoir demandé l'aide de celui-ci, ou bien on le lui a imposé plus tard sans son agrément : les yeux de toutes les statues étaient avivés d'un point noir. L'effet produit était très discutable; on pouvait penser que ces points avaient été marqués plus tard : ils ont été effacés avec toute la délicatesse désirable; on les a conservés seulement, comme spécimen archéologique, à quelques personnages du groupe de Jésus au milieu des docteurs (4). Il nous semble que ce procédé s'est vu d'autres fois au XVIe siècle, et nous croirions volontiers que son application ici remonte à l'origine du monument, parce que nos sculpteurs ont employé aussi, très discrètement, la peinture noire, pour mettre en relief deux ornements qui ne se verraient pas sans elle, dans la scène du Couronnement, au-dessous du texte « *O virtutes...* » (pl. XIV). La nécessité de colorer les inscriptions gravées sur les cartouches a pu les conduire à ce moyen.

Nous voudrions donner, sur la pierre employée, des renseignements définitifs : les hommes compétents que nous avons consultés n'ont pu eux-mêmes rien préciser. Deux espèces de pierre très différentes ont servi pour la Chapelle de la Vierge; l'une, très dure, très fine et grisâtre, a fourni tous les soubassements et les fûts des colonnes, comme résistant mieux sans doute à la charge et à l'humidité; l'autre, demi-dure, également fine et très blanche, a fourni tout le reste. On les distingue aisément sur nos planches. La pierre blanche est la même qui a servi pour le Tombeau du Christ; c'est là notre appréciation personnelle, mais nous sommes convaincu de sa vérité : même dureté, même grain, même couleur, même sonorité. Dans le Tombeau du Christ, ces propriétés étaient

(1) CARTIER, *op. cit.* p. 58, 59, 111 & suiv.

(2) Si le mur, en s'écroulant, a emporté le Christ & la Vierge, comment a-t-on pu admettre que les deux anges si voisins soient restés intacts, comme ils le sont en effet? (Cf. CARTIER, *op. cit.* p. 59.)

(3) PALUSTRE, *op. cit.*, tiré à part, p. 13.

(4) Voir planche XXIV. En examinant de près les angelots du Sépulcre du Christ, nous avons pu voir que leurs yeux avaient été peints aussi. (Voir planche VII.)

depuis longtemps définies, puisque, en 1702, dom Riant écrivait : « Tout cet ouvrage est... d'une pierre *très blanche et sonnante, que l'on appelle de la pierre de lyt* » (liais ?). (D, 224 bis) La pierre employée pour le groupe un peu plus récent de Jésus au milieu des docteurs ne nous a pas paru différente, au moins pour les personnages des premiers plans (1). — D'où viennent les deux espèces de pierre ? On a parlé des carrières de Touraine et de celles de Caen. Tout n'est pas dit, quand on nomme la pierre de Touraine. La seule façade de la cathédrale, à Tours, accuse trois sortes différentes : celle de Belleroche, près Saint-Aignan, dont il existe deux variétés, l'une tendre, l'autre dure, rapprochement assez curieux ; celle de Marnay, près Villandry, « d'un grain dur et serré » ; enfin, « l'abside, encore intacte après tant de siècles, est en pierre d'Écorcheveau, près Saint-Avertin (2) ». Nous ne connaissons pas assez les anciennes carrières de Normandie pour nous prononcer à leur sujet ; mais nous savons qu'on exploitait, sur les terres de Pescheseul, des carrières de pierre grise, fine de grain et très dure, bien semblable à la nôtre. On l'utilisait au XVI[e] siècle, puisqu'elle servit, pour partie, à la construction d'une aile du château, commencée en mars 1559 : « Monseigneur de Champagne et Madame son épouse, Anne de Laval, en avaient fait le marché avec Jean Masneret et René Guitton, entrepreneurs et architectes du Mans, pour la somme de 3000 écus pour la maçonne, leur faisant mondit seigneur fournir sur la place toutes choses (3). » C'est là une vraisemblance très grande. Pour la pierre blanche, nous ne saurions encore indiquer rien d'approchant. Quoi qu'il en soit, la provenance de la pierre ne paraît pas être un indice bien significatif pour déterminer le lieu d'origine du sculpteur. Si notre pierre blanche est vraiment celle de Caen, les Vriendt d'Anvers la faisaient venir (4), et les sculpteurs de Solesmes, qui ne sont point flamands, s'en servaient aussi. S'ils allaient chercher parfois bien loin les matériaux, comme les Juste, qui tiraient directement leurs marbres de Carrare (5), ou comme les Vriendt, qui venaient à Caen, on les voit aussi employer la pierre qui se trouve sur place ou à proximité, ou dans des conditions plus avantageuses à leurs clients, comme Michel Colombe de Tours se disposait à le faire en Bourgogne pour le tombeau de Brou (6). Nous croirions plutôt à ce dernier cas pour Solesmes ; on s'expliquerait ainsi pourquoi la pierre employée aux trois dates est la même ; le lieu de provenance reste à déterminer.

Les socles des statues sont scellés à la résine, ainsi que tous les morceaux rapportés. Rien de curieux comme ces assemblages. Telle statue qu'on admire au premier rang, et que l'on croit prise dans un beau bloc, n'est en réalité qu'un composé de pièces ainsi soudées ; il faut s'en douter pour le voir. Le saint Pierre de la Pâmoison est renté à la

(1) Toutefois, dans ce groupe comme dans ceux du haut, quelques statues secondaires sont en vulgaire tuffeau ; nous les signalons pour mémoire.

(2) Nous empruntons ces détails à M. de Grandmaison, *Tours archéologique* (*Bulletin Monumental*, t. XLII, 1876, p. 39).

(3) Cf. *Le Maine et l'Anjou*, Pescheseul, p. 7.

(4) Cartier, *op. cit.* p. 109.

(5) Un acte du 20 août 1516 montre Antonio Giusto possesseur d'une maison à Carrare, où il traite d'une commande de marbres. (*La Famille des Juste*, analyse du travail de M. de Montaiglon, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1[er] octobre 1876 ; *Bulletin Monumental*, t. XLII, 1876, p. 765.) — Jehan Juste I[er] possède à Tours « une grange où souloient estre les marbres d'icelluy sire ». (D[r] Giraudet, *La Famille Juste*, dans le *Bulletin monumental*, t. XLVII, 1881, p. 850 & suiv.)

(6) « ... Le dict Jehan Lemaire nous a apporté une pierre de marbre d'albastre de Saint-Lothain-lez-Poligny, en la conté de Bourgoigne, dont il a nouvellement descouvert la carrière ou perrière..... Certifiant & affirmant que, pourveu que la dicte pierre soit tirée en bonne saison & les ancyens bancs découvertz avec grand & ample descombre faict sur le bon endroit, c'est tres-bon & tres-certain marbre d'albastre, tres-liche & tres-bien polissable en toute perfection & ung trésor trouvé au pays de ma dicte dame (Marguerite d'Autriche), sans aller querir aultre marbre en Ytalie ny ailleurs... » &c. (De Grandmaison, *Documents inédits*, p. 198, marché du 3 décembre 1511.)

hauteur des épaules au moyen d'une tranche de pierre de 7 à 8 centimètres; le neveu de Bougler est coupé en deux à la ceinture; les quatre personnages à mi-corps, autrefois sur la colonnade, ont la tête, le cou, le haut des épaules en une pièce, le tronc en une autre.

Nous devrions étudier maintenant dans leurs détails l'ornement et la statuaire. Nous croyons mieux faire en multipliant les planches; le profit sera plus grand (1). On a plus haut l'opinion des critiques : on s'intéressera davantage à la revoir en face du monument.

La décoration des pilastres est traitée avec une habileté de main extrême et une grande facilité d'invention. Les ornemanistes ne se sont répétés nulle part; ils devaient posséder à fond l'art italien. L'ont-ils rendu avec le même bonheur? Nous croyons qu'il est difficile de travailler plus finement la pierre; l'excès de cette qualité a produit quelquefois des effets un peu grêles : tout n'est pas, évidemment, de la même main et de la même valeur. Les moindres détails sont soigneusement finis. Le relief varie beaucoup. Les colonnes en pierre dure méritent une mention spéciale; on est étonné que l'artiste ait fait sortir en se jouant tant de choses délicates d'une matière aussi ingrate. Sous ce rapport, la colonne que le spectateur voit à sa droite, à l'entrée de la Pâmoison, doit être signalée; on pourrait prendre la loupe pour l'étudier (pl. XV). Les motifs d'ornementation de ces colonnes sont, en général, plus originaux que ceux des pilastres. Celle dont nous parlons montre, enlacés dans ses pampres et ses feuillages, tous les instruments ou vases sacrés qui servent à l'autel. — Les frises sont, comme toujours, plus fouillées; celles de la Pâmoison et de l'Ensevelissement contiennent des corbeilles de fleurs et des oiseaux à long col, qui rappellent, avec moins de légèreté et de discrétion, une des frises du cloître Saint-Martin (pl. XXX). Le même motif se retrouve sur la porte actuelle de la sacristie (pl. XXVII), postérieure de quarante ans environ, comme le cloître Saint-Martin est antérieur de quarante ans environ. On pourrait faire des rapprochements analogues pour les Tritons, les Chimères, les têtes de Faunes, les Génies avec ailes ou sans ailes, les pampres, les urnes, les candélabres. Au demeurant, c'est habile comme main d'œuvre, c'est très Renaissance, moins italien; il y a un choix immense, mais rien ne sort du bagage bien connu. Les pilastres de 1496, avec leurs gras feuillages et leurs boutons de roses, paraissent plus neufs à côté (2). En somme, si toute la partie ornementale paraît bien traitée par des mains françaises, avec de très réelles qualités, elle ne dépasse pas une valeur moyenne. A Gaillon et à Tours la décoration est plus distinguée et plus légère; à Rodez et à Orléans, elle est plus sobre aussi, mais on lui reprocherait volontiers un peu de dureté qu'elle n'a pas ici.

Les quatre petits anges (?) musiciens qui cantonnent la base des quatre colonnettes cannelées de l'Assomption rappellent assez, mais avec une exécution plus soignée, quelques personnages du Massacre des Innocents.

Que dire de la statuaire? Nous l'avons déjà étudiée en exposant successivement les divers sentiments des critiques. Nous avons entendu dom Guéranger mettre en relief le caractère religieux qui lui appartient sans aucun doute (cf. p. 151). Avant lui et par lui,

(1) Voir les planches XIII à XXV.

(2) Serait-ce là un indice que la Renaissance n'a pas été aussi créatrice que d'aucuns le prétendent, & que l'art national, en se faisant italien, a perdu cette originalité inventive & aisée, toujours guidée par la logique des choses, qui le distinguait au XIII[e] siècle par exemple, & même un peu avant? La comparaison serait injuste dans ces termes, mais, au fond, il y a peut-être du vrai.



TOURS CLOITRE S. MARTIN

M. de Cazalès écrivait : « L'étude de l'antiquité grecque n'a point encore altéré le type mystique et surnaturel que l'artiste catholique du xv[e] siècle puisait dans sa foi pleine de tendresse et de naïveté (1) ». C'est confirmer le caractère chrétien et le distinguer assez justement du sens plus profond et plus simple qu'il avait soixante ans plus tôt. Évidemment, il n'y a pas d'art grec dans nos statues : ses formes supérieures à la nature commune, son naturalisme idéalisé auraient moins bien servi l'intention de dom Bougler : le peuple aurait moins compris, et, disons-le, si le prieur avait demandé pareille chose aux artistes dont nous voyons l'œuvre, ils auraient très mal traduit. Qu'on examine (pl. XVI), au plan le plus lointain du groupe de la Pâmoison, la sainte femme placée à gauche du spectateur, et, dans la scène de l'Ensevelissement, celle qui se tient derrière saint Pierre, à sa gauche (pl. XIX). Ces deux types, distincts des autres, ont, si l'on veut, quelque très lointaine parenté avec le grec ; mais combien l'imitation est mauvaise ! Sur ce terrain, nos statuaires n'approchent pas de ceux qui ont travaillé au Grand-Andely (pl. XXXIV), environ un quart de siècle plus tard. Et cependant, ces deux saintes femmes, œuvre très secondaire, sont naturelles et expressives, plus vraies, peut-être, que leurs deux sœurs dans le groupe que nous citons. Ce caractère de vérité simple, rendu avec un mérite inégal, est bien le second en ligne après le sentiment religieux. On s'est plus occupé de faire voir et comprendre ces scènes comme les mœurs communes de la vie permettent de les imaginer, que d'imiter les Grecs, d'idéaliser les formes ou seulement de chercher, pour les gestes, les proportions, les attitudes, ce qui est le plus noble et le plus beau. Est-ce calcul prémédité ? Nous nous gardons de le croire ; c'est la note personnelle des artistes, et c'est pourquoi nous la soulignons. Il y a longtemps qu'elle a frappé les esprits le plus diversement préparés, depuis le Mauriste de 1684 qui trouve si beaux les deux chœurs de l'Assomption : « *Ad vivum ita repræsentatis ut plaudere præ gaudio videantur* », jusqu'à M. Mérimée, qui reproche aux sculpteurs d'avoir trop voulu l'illusion terre à terre que produisent dans les « salons de cire » ces personnages sans vie qui nous trompent tout d'abord et finissent par nous laisser froids. Ce sont là deux appréciations extrêmes ; la vérité est entre les deux (2). Étant donné ce caractère général de représentation un peu vulgaire, on est moins choqué de la vivacité des mouvements. Quelques-uns sont moins heureux, mal rendus ; appeler ceux-là des gestes tourmentés, ce serait trop dire : on n'aurait plus de qualificatif à donner aux gestes des disputeurs juifs dans le groupe de Jésus au milieu des docteurs. L'allure générale est vive, l'effet s'en multiplie par le nombre des figurants animés qui concourent à l'action, mais il n'y a rien de trop excessif ; les scènes demandent cette vivacité modérée, elles sont courtes, sans division, leur objet est saisissant. La note d'ensemble, c'est celle d'une vie pieuse ne sortant pas des mœurs communes. Il en serait autrement si la statuaire était tourmentée ou si elle était tombée dans le réalisme outré. M. Palustre a très justement fixé ce dernier point en disant que les figures, comme les draperies, d'ailleurs, « tiennent un juste milieu entre les exagérations du réalisme et celles de l'école absolument contraire (3) ».

(1) *Voyage à Solesmes*, 1833, p. 35.

(2) Nous trouvons plus juste l'expression de « *mise en scène sans pose* », qui est venue sous la plume de M. Verger (cf. p. 76) ; elle porte plus loin, croyons-nous, que l'appréciation de M. de Fontaine, intéressante d'ailleurs par sa conclusion : « Les Saints de Solesmes ont une naïveté religieuse, un calme & une simplicité touchante, que les illustres statuaires de la cour des Valois remplaçaient déjà par d'autres qualités. » (Cf. p. 85.)

(3) *Op. cit.*, p. 13 du tiré à part. — M. Cartier, qui, pour cette étude de la Belle Chapelle, s'en est allé si loin des sentiers battus, a remarqué lui-même ce dont tout le monde est frappé, la « vivacité du mouvement », qui ne lui paraît pas excessive, & le reste qu'il décrit à sa façon : « Les compositions sont ingénieuses, mais un peu bourgeoises, *sans recherche de style et*

Après le sentiment religieux et l'aspect de vie simple et vraie, sans idéal, qui nous éloignent un peu des maîtres, les groupes de la Belle Chapelle présentent encore un caractère qui semble leur être plus particulier. On le connaît déjà, c'est le genre spécial de la composition, qui sort des données ordinaires surtout pour la « profondeur des plans ». Rarement, croyons-nous, la statuaire s'est risquée à disposer ses personnages, pour une action unique, sur trois et quatre plans. Par là encore ces scènes rappellent un peu les tableaux vivants, dont elles ont déjà plus d'un trait. La difficulté était grande, les artistes ne s'en sont pas mal tirés; on admire avec raison l'intelligence avec laquelle le groupe de la Pâmoison est disposé (pl. XV et XVI). « La période de l'entassement est définitivement close, et une sage mesure se trouve observée entre le nombre des personnages mis en scène et l'espace plus ou moins grand où ils doivent se mouvoir. L'air circule librement dans un groupe de quatorze figures disposées sur deux plans avec un art si remarquable que, dans le centre principalement, elles se font mutuellement valoir (1). » M. Cartier trouve que « l'Ensevelissement de la Vierge (pl. XVIII) est mieux composé » (p. 75); en réalité, les deux compositions sont également habiles; celle de l'Ensevelissement est plutôt trop symétrique ou géométrique, comme on voudra; si elle méritait un reproche, ce serait de rappeler un peu la formation sur trois de profondeur; nous préférons la Pâmoison. — Dans la scène de l'Assomption, la difficulté était plus grande encore. Qu'on veuille bien faire abstraction des deux *affreuses* statues rapportées (2) du Christ et de la Vierge (pl. XVII), qui sont hors de proportion; on verra que les deux chœurs sont assez heureusement groupés, malgré l'étroitesse du lieu et les lignes gênantes des colonnes, malgré la perspective plus exigeante, sous un angle aussi ouvert (3).

Rester sur cet examen général de nos groupes serait n'apprécier qu'imparfaitement l'œuvre de la statuaire. S'il y a plus d'égalité dans l'ensemble que nous n'en avons trouvé au Tombeau du Christ, s'il n'y a pas, à beaucoup près, la même vigueur de foi naïve, la même noblesse, la même originalité, la même valeur artistique, les statues remarquables

d'idéal. Dans la Pâmoison, par exemple, la Vierge est à genoux, de face; saint Pierre la soutient d'une manière commune, & saint Jean lui témoigne moins de respect que de tendresse filiale. Ces trois figures principales n'offrent pas des lignes très heureuses. Les têtes cependant sont *belles et expressives*. Les draperies sont bien exécutées, mais sans largeur & sans noblesse. Le costume *n'a rien d'antique;* les boutons mêmes n'y sont pas oubliés. » (*Op. cit.* p. 75.) On retrouve bien ici quelques traits du critique que nous connaissons; retenons seulement les trois notes justes qui sont mises en évidence; les autres sont entachées d'une légère exagération. La draperie vaut mieux que cela, quoiqu'il y ait des boutons aux costumes; elle « ne manque ni d'ampleur ni de naturel », dit M. Palustre (*loc. cit.*), & nous partageons son avis. Les lignes du groupe central ne sont pas si mauvaises, & sa disposition paraît plutôt habile qu' « encombrée ». (Voir planche XV.) Enfin, si tout l'ensemble ne sort pas des données ordinaires & communes de la vie, pour aller chercher l'idéal, nous ne trouvons pas cependant que la composition soit « bourgeoise », dans le sens que l'on suggère ici. L'auteur a été plus heureux & plus exact ailleurs, quand il a parlé de « bonhomie »; cette dernière note, dont il a forcé la portée, n'a pas été pour rien dans l'évolution qu'il a faite du côté des Flamands.

(1) PALUSTRE, *op. cit.*, p. 13 du tiré à part.

(2) Nous ne voyons aucune raison de les attribuer aux artistes qui ont sculpté Jésus au milieu des docteurs; rien ne montre en elles nécessairement une origine allemande ou flamande. Ce sont de mauvaises statues comme on en a fait partout, & nous les croirions plutôt du XVII[e] siècle.

(3) Sur l'agencement de ces deux chœurs, M. Cartier est tombé dans une véritable distraction. « D'un côté, dit-il, les personnages de l'Ancien Testament ont pour interprète le roi David, prosterné devant la véritable Arche d'alliance, & chantant sur sa harpe les divins cantiques. De l'autre côté, les représentants du Nouveau Testament ont pour chef saint Pierre, le prince des apôtres. » (p. 62) Du côté du Nouveau Testament, on voit bien, près de saint Pierre, un moine, celui que l'auteur nomme Guillaume Cheminart, & que dom Riant nomme Jean Bougler (cf. p. 63); mais, du côté de l'Ancien Testament, on voit, près de David, cet autre personnage debout, la main arrondie sur ses yeux, que l'auteur nomme Frans Floris. Que ferait Floris dans l'Ancien Testament, si l'auteur n'avait eu l'attention de l'y mettre? Il faut donc supposer que l'assistance est un peu mêlée, & d'ailleurs, David est tellement mis en évidence, presque au milieu des deux chœurs, qu'il peut bien passer pour le coryphée de tous les personnages qui sont là, sans distinction de Testaments.

ne manquent pas, cependant, et le sentiment religieux, qui vit encore, a rencontré au moins une fois une véritable inspiration. Aux derniers plans, beaucoup de personnages laissent voir qu'ils n'ont pas été faits par les plus habiles artistes de l'atelier; il y en a peu de mauvais. Dans le groupe de la Pâmoison l'attention est attirée par les trois personnages du milieu (pl. XVI) : saint Pierre, la Vierge et saint Jean; « les têtes sont belles et expressives », c'est parfaitement exact. Derrière eux (même planche à la droite du spectateur), la sainte femme qui se tient dans la pénombre, croisant les mains sur sa poitrine, avec une douleur si naturelle, n'est point œuvre de débutant, quoiqu'elle soit reléguée si loin; les mains sont bien traitées et le visage est mis au point, par rapport au spectateur, avec une réelle habileté; de près, l'expression change et perd beaucoup (pl. XVI et XXIII). Près de l'arcade de droite (pl. XV), c'est « le divin Hiérothée », au type caractéristique, remarquablement modelé; dans l'axe de l'arcade de gauche, au troisième plan, c'est le moine que la tradition nomme Michel Bureau; sa physionomie fine et personnelle est reproduite à la planche XXIII. Le Christ « est d'un type plus mesquin, et certaines autres figures sont plus lourdement exécutées (1) ». — Dans le groupe de l'Ensevelissement, la Vierge endormie dans la mort est une bien belle et touchante inspiration de la foi, heureusement servie par un ciseau habile (pl. XIX). C'est elle que le suffrage populaire a nommée *Notre-Dame la Belle;* le nom n'est pas immérité. Il faut relire les lignes si délicates que dom Guéranger lui a consacrées (cf. p. 145); nous en rapprocherons l'appréciation d'un artiste qui ne juge pas au même point de vue, mais qui juge bien (2) : « La Vierge repose sur le bord du tombeau, pudiquement enveloppée de longues draperies qui encadrent son visage, s'allongent sur son beau corps et enserrent ses pieds. Sa tête est empreinte d'une sérénité divine. C'est la beauté humaine avec un rayon du ciel. Il est impossible d'unir plus intimement l'idéal religieux à la réalité terrestre. Il semble qu'on soit en présence d'une morte, mais d'une morte qui vit déjà, dans un autre monde, d'une vie surnaturelle. Le type du visage est fort éloigné de la beauté grecque, comme lignes et comme expression. Il ne rappelle pas davantage les vierges austères et roides du moyen âge chrétien. Devant cette sublime figure, vous ne songez ni aux Vénus païennes ni aux saintes gothiques ni aux Madones de Raphaël, ni à aucun des types consacrés dans la tradition des arts. C'est la béatitude ineffable, dans une forme parfaite. La Madeleine de l'autre chapelle et cette Vierge morte mériteraient une place entre les créations poétiques du génie de l'homme. » C'est un artiste qui parle : son impression n'en a que plus d'intérêt. — Jean Bougler est une bonne étude de nature; nous l'admirons beaucoup, mais nous nous refusons à dire, avec M. Cartier, que c'est le « chef-d'œuvre » du maître (*op. cit.* p. 76), car la Vierge nous paraît l'emporter (3). — Signalons encore, dans la grotte de l'Ensevelissement, une curieuse statue, la sainte femme qui paraît derrière saint Pierre, à gauche du spectateur (pl. XVIII). Si sa voisine a quelque bien lointaine prétention à l'art grec, nous n'en saurions

(1) De Fontaine, *L'Abbaye de Solesmes*, p. 216.

(2) *Ibid.* p. 214-215.

(3) Nous n'admettons pas non plus sans réserve ce que le même auteur a écrit des saints Denis (pl. XX) & Timothée (pl. XXI) & des quatre docteurs (pl. XXII) : « Il y a de la vie, du mouvement dans ces figures, mais le style est sec, sans largeur & sans noblesse. » (*Ibid.* p. 76.) Qu'il y ait une suprême distinction dans les gestes & les attitudes, nous ne le prétendons pas assurément; mais elles ne sont point toutes vulgaires; la tête de saint Denis rayonne d'intelligence; & on en peut dire autant de trois docteurs au moins sur quatre. Nous ne voyons pas bien ce qu'on appelle le « style sec ». A moins qu'il ne s'agisse de saint Timothée (pl. XXI), dont la campe est un peu anguleuse & le visage parcheminé; mais c'est là une réminiscence scripturaire qui devrait plaire à l'auteur; on ne peut en faire reproche ni à l'artiste ni à dom Bougler, qui la lui a vraisemblablement suggérée.

dire autant de celle-là. On croirait voir un type, un costume, une pose de la fin du xve siècle. Il y aurait encore là une raison de penser, selon nous, que nos statuaires sont plutôt en retard qu'en avance et même en décadence, comme notre censeur, parfois trop austère, l'a écrit : « Le monument, dans son ensemble, témoigne d'un grand talent, mais il est d'une époque de décadence où les grandes règles de l'art commencent à disparaître. » (*Op. cit.* p. 74.) Ayant une raison qui nous paraît bonne, nous sommes heureux de rencontrer sur ce point une autorité que nous citons volontiers : « Tandis qu'à Solesmes nous sommes encore sous l'influence de la première Renaissance, que Jean Bougler a eu visiblement affaire à un esprit tant soit peu attardé dans les pratiques d'un autre temps, à Tournai, au contraire, l'avance est considérable et l'on se croirait presque aux dernières années du xvie siècle (1). » Il s'agit, on le voit, de la thèse flamande ; n'anticipons pas sur le chapitre suivant. — Enfin, dans le Couronnement, à côté d'œuvres bien médiocres, il en est une charmante, la Vertu personnifiée qui porte le nom de *Fides operans per caritatem.* On la devine un peu sur notre planche XIV ; nous n'avons pu, à notre grand regret, la photographier autrement (2).

Avant de passer à la question d'origine, il nous faut dire un mot du groupe qui occupe la face occidentale de la Belle Chapelle, *Jésus au milieu des docteurs* (pl. XXIV).

Dès les premiers essais d'étude, on a été frappé des différences criantes qui séparent ce côté tout entier des trois autres. Il est inutile de rappeler ici ce que nous avons vu déjà à son sujet ; au point de vue artistique, son importance relative est minime, c'est plutôt une curiosité. On l'a sous les yeux.

En somme, le travail ne manque pas d'habileté ; mais s'il y a dans nos statues quelque chose de tourmenté et de vulgaire, c'est bien ici plus qu'ailleurs. Tout est exagéré. Il y a de la vie, mais ce qui se passe là, c'est une dispute, et « une dispute de buveurs flamands (3) ». On a fait des portraits : il y a bien au moins deux « caricatures », c'est le mot du même auteur. Ces grosses réserves étant faites, on peut rendre justice à la verve des artistes et à la façon dont ils savent modeler les formes et travailler la pierre. L'enfant Jésus est regrettable ; Marie et Joseph, moins soignés, ont encore une certaine naïveté et peuvent plaire par là. L'architecture s'est inspirée un peu de celle qui encadre le Couronnement et l'Assomption ; on la sent moins ancienne et elle reste bien au-dessous. — Sur tout cela, les critiques sont d'accord ; ils diffèrent sur la question d'origine. Dom Guéranger, M. de Fontaine, M. Lavoix penchent pour des artistes allemands ; les autres tiennent pour des Flamands. En somme, on n'a rien apporté qui puisse faire avancer la solution du doute.

Rien de précis non plus sur la date. Nous accepterions volontiers l'opinion de M. Cartier, qui la place vers la fin du xvie siècle, sous le règne de Henri IV ; on lira avec intérêt les pages qu'il a consacrées à ce côté de la chapelle (4), réserve faite de son système sur la colonnade, qui n'a jamais été à cette place, nous croyons l'avoir suffisamment prouvé. Si l'on peut risquer ici une hypothèse, et que le portrait de Luther soit authentique, comme le veulent MM. Le Normant, Mérimée et Lavoix, ce monument, érigé après l'assaut des

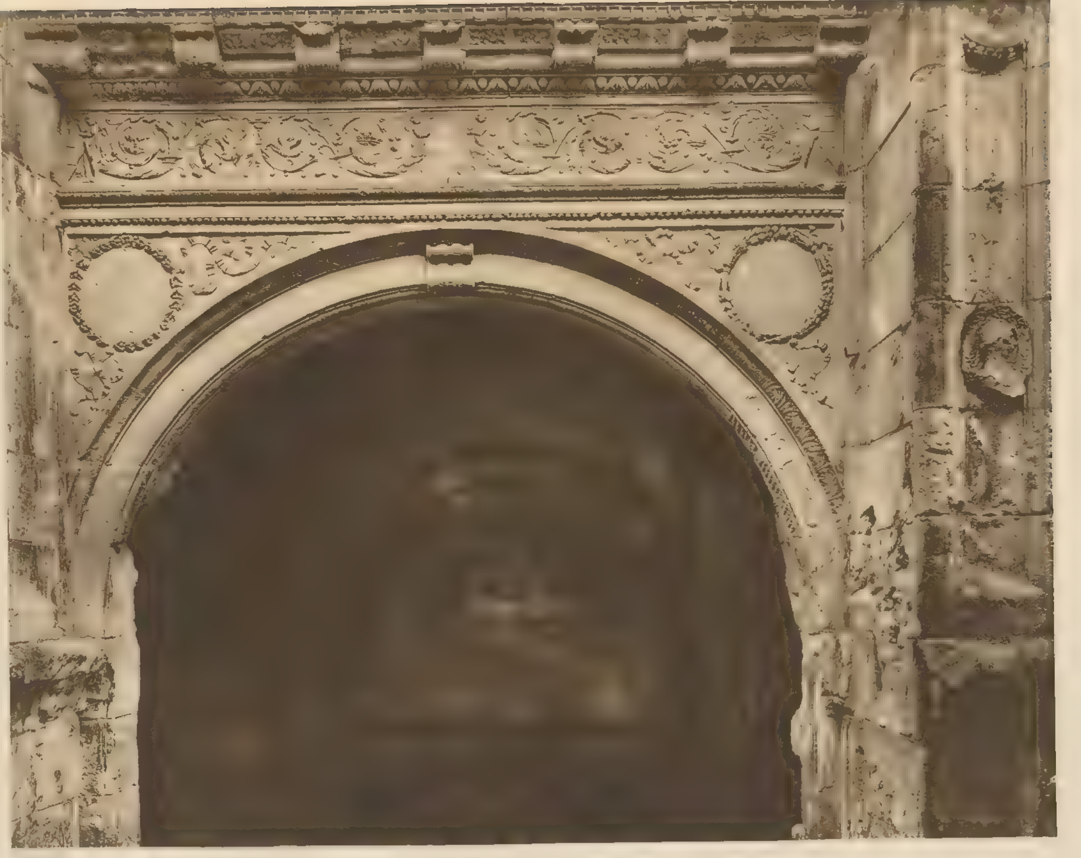
(1) Palustre, *op. cit.*, p. 7 du tiré à part.

(2) Toutes ces appréciations portent sur des détails si difficiles à juger, que nous n'y tenons pas outre mesure. Le goût personnel, toujours discutable, importe peu à la question. En résumé, nous croyons à un moins « grand talent » que M. Cartier ne veut le dire, mais nous ne voyons pas qu'il y ait « décadence ».

(3) Mérimée, cf. p. 79.

(4) *Les Sculptures de Solesmes*, p. 114 & suiv.

PL. XXXII



TOURS CLOITRE St MARTIN

protestants, serait peut-être commémoratif de cet événement, qui aurait pu coûter si cher aux *Saints de Solesmes.* C'est une pure supposition.

Le seul point hors de doute, c'est que cette façade occidentale est postérieure à l'autre, qu'elle est d'une école différente, et qu'on n'a jamais essayé de la raccorder soigneusement aux deux autres côtés. Dans l'angle qu'elle forme avec la façade nord, on voit cesser nettement tout l'appareil, rapporté et scellé en plâtre, des pilastres de 1553.

On attribue aux mêmes artistes la jolie porte qui ornait l'entrée de la chapelle du côté extérieur, vers le cloître. Ce serait certainement ce qu'ils ont fait de mieux. Elle a malheureusement souffert.

Dom Guéranger, le premier (*Essai,* p. 50), a rapproché du groupe qui nous occupe les figures de l'arbre de Jessé qui ornent les stalles du chœur. Nous avons expliqué plus haut l'ancien état et le couronnement disparu de ces stalles. On les verra (pl. XXVII) telles qu'elles sont aujourd'hui. Nous avons inutilement essayé, comme point de repère, de les comparer aux anciennes boiseries de l'orgue de la Ferté, œuvre de Pierre Bert, facteur au Mans, dont MM. Charles placent l'achèvement en 1536 (1); elles n'ont rien de commun non plus avec les stalles de l'abbaye de Beaulieu, en Touraine, qui seraient à peu près du même temps (2).

(1) *Histoire de la Ferté-Bernard,* p. 144. — M. l'abbé Morancé a parlé autrefois d'un acte du 15 janvier 1531, relatif à cet orgue. (*Bulletin Monumental,* t. VII, 1841, p. 353.)

(2) De Cougny, lettre à M. de Caumont (*Bulletin Monumental,* t. XXXV, 1869, p. 149).

CHAPITRE VIII

LA CHAPELLE DE LA VIERGE (Suite) — QUESTION D'ORIGINE

Dans l'incertitude forcée où nous laisse l'absence d'un document péremptoire, on a vu des hypothèses nombreuses et plus ou moins bien conduites prendre rang et faire tour à tour le siège de la Belle Chapelle pour y arborer le nom d'un maître préféré parce qu'on le croyait plus facile à soutenir.

La critique a cherché loin d'abord, puis elle a resserré sagement le cercle de ses recherches, à mesure que la vie artistique locale se révélait; nous avons suivi cette évolution pas à pas; il nous reste à présenter les conclusions successives en face du monument qui en a été l'objet. Si les vraisemblances qui sortiront intactes de cette confrontation n'équivalent pas à des certitudes, elles resteront du moins comme des jalons bien posés; l'invraisemblable s'éliminera de lui-même et n'encombrera plus le chemin.

Les hommes compétents hésitent sur ces matières; ce n'est pas à nous d'affirmer sans restriction; c'est donc sous toutes réserves que nous soumettons la remarque suivante. Des trois éléments constitutifs de nos sculptures, statuaire, architecture, ornement, c'est, croyons-nous, la statuaire qui aidera le plus à reconnaître les sculpteurs, au moins dans leurs traits généraux.

Un nom, du moins, s'attache avec certitude à notre monument du xvi[e] siècle, celui de dom Jean Bougler; il ne saurait passer inaperçu dans cette étude, pas plus que celui de dom Guillaume Cheminart, dont nous avons longuement parlé. Dom Guéranger a tracé du premier un portrait qui restera et pour lequel il a tiré le meilleur parti possible des documents connus. Il nous faut l'abréger. « Jean Bougler était né au Mans et avait fait profession à la Couture. Il fut envoyé à Paris pour y compléter ses études ecclésiastiques et y prendre les grades. Ayant reçu le bonnet de docteur, et étant rentré dans son monastère, l'abbé de la Couture lui donna successivement à gouverner les prieurés de Conlie, de Prez-en-Pail et de Tennie... Après la mort de Philippe Moreau de Saint-Hilaire, Michel Bureau pourvut Jean Bougler du prieuré de Solesmes (1505). » Suit l'énumération des travaux matériels que le nouveau prieur fit exécuter dans son monastère, l'impulsion qu'il donna aux

études, la prospérité qui vint à propos. (*Essai*, p. 45 et 35.) On peut se référer pour ces points à notre chronologie et à ce que nous avons dit de l'état de l'église au XVI[e] siècle, après les réparations de dom Bougler. « Son administration habile et son dévouement pour ses frères produisirent d'heureux effets dans le temporel du prieuré. Il racheta plusieurs des fermes et en dégagea d'autres qu'on avait été contraint d'engager; il fonda le registre des revenus, rentes et droits du monastère, qu'il laissa, à sa mort, libéré de toutes dettes. Plus d'une fois, en défendant les droits de son prieuré, il encourut la disgrâce des puissants du voisinage, et quelquefois avec un certain péril. Le manuscrit de la Bibliothèque Royale raconte qu'un jour le courageux prieur, passant sur le pont de Sablé, rencontra le seigneur de cette ville, contre lequel il avait plus d'une fois été contraint de soutenir les privilèges de son prieuré. Sa vue ayant réveillé dans le puissant châtelain les ressentiments qu'une telle opposition lui avait inspirés : « Moine, dit-il à Jean Bougler, si je ne craignais Dieu, je te jetterais dans la Sarthe. — Seigneur, repartit Jean Bougler, si vous craignez « Dieu, je n'ai rien à craindre. » Cette réponse calme et ferme apaisa l'émotion du seigneur. » Pas plus que dom Guéranger, nous ne garantissons l'authenticité de cette anecdote; elle est rapportée d'après le ms A (f. 210 v), et dom Germain l'a reproduite dans les mêmes termes (C, f. 472) (1). « Cependant, les moines de la Couture [alors en décadence] tentèrent un dernier effort pour sauver l'honneur et même l'existence de leur abbaye. Réunis en chapitre pour une élection, ils élurent Jean Bougler (1518). Notre prieur eut le courage d'accepter ce périlleux honneur; mais dans une lutte aussi inégale, il devait succomber. Après diverses tribulations qu'il supporta avec patience et qui allèrent même jusqu'à l'emprisonnement, il rentra dans son prieuré de Solesmes, qu'il devait gouverner près de quarante ans encore... Jean Bougler devait être le dernier prieur régulier de Solesmes, comme Michel Bureau avait été le dernier abbé régulier de la Couture... De retour dans son humble monastère, le pieux et docte prieur s'occupa de l'embellissement de l'église. » Nous avons vu comment il s'acquitta de ce soin. Dom Bougler mourut dans sa soixante-quinzième année, le 11 avril 1556. On sait que nous avons son portrait dans la scène de l'Ensevelissement. On trouvera dans le *Cartulaire*, p. 417, l'inventaire abrégé des dix-sept pièces conservées dans notre archive qui se réfèrent au priorat de dom Bougler; aucune n'a trait aux travaux artistiques (2).

Les frais de la Belle Chapelle durent être considérables; ils s'ajoutaient à ceux de la construction des voûtes et des autres réparations; tout habile administrateur qu'il était, dom Bougler n'aurait pu vraisemblablement faire face à de pareils déboursés avec ses ressources personnelles et celles du prieuré. Il a dû être aidé; le manuscrit A n'exclut point cette hypothèse quand il dit : « *munificentia siquidem regia basilicam... ditavit et decoravit* » (f. 210 v); et la tradition met cette générosité au compte de Claude de Lorraine, qui possédait alors Sablé (3). Quant à évaluer comme on l'a fait le coût de toutes ces merveilles, c'est là un calcul où nous nous garderons bien de nous aventurer; le problème a déjà trop d'inconnues, et nous avons assez de solutions approximatives à éliminer.

(1) Nous n'avons pas cherché très soigneusement à qui l'on peut attribuer cette boutade un peu sauvage. Vers la fin des travaux exécutés dans la Belle Chapelle, la seigneurie de Sablé était tenue par les Guise, & tout donne à croire que les relations étaient redevenues ce qu'elles devaient être entre le monastère & le château.

(2) Le nom de Bougler ne s'est pas éteint, il a paru naguère encore avec honneur dans le Maine & l'Anjou. Le moine de 1676 a connu des neveux de notre prieur : « Ex Cenomania oriundus, gente non humili, cujus adhuc supersunt notabiles viri, ejusdem & nominis & sanguinis, quorum aliquos vidi, qui se illius pronepotes esse mihi affirmaverunt. » (A, 210)

(3) *Essai historique*, p. 51.

Dans la longue filière de recherches qui ont passé sous nos yeux, le premier nom d'artiste qu'on ait mis en avant est celui de Germain Pilon. Cette tradition est antérieure à Ménage (1683), puisqu'elle est rapportée par notre chroniqueur de 1676, d'après le sculpteur angevin [Michel] Plouvier; dom Germain l'a reproduite; plus tard, sur nouveaux frais, sans doute, l'actif Renouard a contribué à sa fortune; elle a pénétré dans le *Musée des Monuments français,* dans le *Dictionnaire historique* de Lalanne, dans celui de du Sommerard, un peu partout. En 1846, dom Guéranger la repousse « invinciblement », en vertu du caractère même des chefs-d'œuvre de Germain Pilon, « tout aussi classique que la statuaire de Solesmes l'est peu. » (Cf. p. 81.) En 1858, c'est M. de Fontaine : « Les sculptures de Solesmes n'ont même aucune ressemblance avec la sculpture élégante et fine de Germain Pilon, si ce n'est dans la perfection du travail. » — Dès 1856, M. Pichon (1) avait publié des documents authentiques par lesquels la naissance de cet artiste est fixée à Paris, faubourg Saint-Jacques, en 1535 ; ce qui détruit la raison de voisinage que les manuscrits, Ménage, Renouard et les autres mettaient en avant; Germain Pilon avait dix-huit ans quand on terminait la Belle Chapelle. Nous ne croyons pas que sa cause se soit relevée depuis lors. En 1877, M. Cartier (p. 84) met encore le lieu de naissance « à Loué, dans le Maine, en 1515 »; dom Piolin a relevé cette erreur dans ses *Recherches* (p. 11 du tiré à part). Inutile d'insister davantage; la manière de Germain Pilon est connue; ajoutons seulement à ce qu'on en disait plus haut que ses draperies légères, habilement chiffonnées, n'ont rien de commun avec celles de nos personnages ; ses types sont fins, les proportions élancées : rien de pareil chez nous. Nous ne jugeons assurément pas sa draperie d'après les trois Grâces, mais d'après la Vierge de la Couture, en marbre blanc, qui est bien son œuvre (2).

En rejetant l'hypothèse précédente, dom Guéranger préfère attribuer la chapelle de la Vierge à des sculpteurs italiens ; nous avons expliqué ses raisons ; on les comprend, vu le moment où il écrivait. Nous ne croyons pas que les caractères généraux de la statuaire et même de l'ornement puissent permettre aujourd'hui d'accepter cette opinion. Si les motifs d'ornement sont italiens, on n'en saurait dire autant de leur exécution. Pour la statuaire, il nous semble que des Italiens en 1553 l'auraient faite moins pieuse, plus artistique, plus imitée de l'antiquité (3).

(1) *Mélanges de littérature et d'histoire,* 1re partie, p, 173-176. M. Palustre a prouvé d'après ces documents qu'André Pilon, père de Germain, a dû quitter de bonne heure le Maine, & qu'il ne peut avoir travaillé au Tombeau du Christ. (*La Renaissance en France,* 13e livraison, p. 118.)

(2) Voir, dans l'ouvrage précédemment cité, le contrat par lequel Nicolas Fumée, abbé de la Couture, garantit à Germain Pilon la somme de « XXXV escus d'or soleil, sur & tant moins de laquelle ledit Pierre Vincent [moine de la Couture] a pu paié & baillé XXV livres tournois... pour une imaige de Nostre Dame de pierre de marbre qu'il est tenu luy bailler » (2 juin 1570). (*Op. cit.* p. 149.) Pierre Vincent a donné cette statue « par la permission & au consentement dudit sieur abbé » ; celui-ci donne garantie sur les meubles de son religieux, pour le cas où il mourrait avant d'avoir acquitté les « XXXV escus d'or soleil ». (Cf. *Une Vierge de Germain Pilon à l'église de la Couture au Mans,* par R. de Lasteyrie, de l'Institut, dans la *Revue de l'Art chrétien,* janvier 1890 ; tiré à part, in-4°, 7 p. & planches, Lille, Desclée, 1890.)

(3) On a discuté sans succès pour savoir si Primatice eut vraiment un rôle plus ou moins immédiat dans la composition du Sépulcre de Bondésir, présentement à Saint-Denis d'Amboise. Sans entrer dans le débat, on peut comparer ce groupe à celui de l'Ensevelissement de la Vierge, par exemple (planches XVIII, XIX). S'ils sont tous deux œuvre française, ne semble-t-il pas que les statues d'Amboise accusent plus fortement l'influence italienne, & que celles de Solesmes ont un cachet bien différent? Le groupe d'Amboise compte, dit-on, beaucoup de portraits ; nous ne jugeons pas, mais en fait, un de ses caractères paraît bien être la manière habile & charmante, si l'on veut, mais très réaliste, dont la nature est imitée par ce modelage soigné. Rien de semblable chez nous. (Le sépulcre dit de Saint-Denis a été exécuté pour la chapelle Notre-Dame de Bondésir, qui fut fondée par actes du 15 mai & du 3 juillet 1544, pour être la sépulture ordinaire des seigneurs de la Bourdaisière. Voir CHALMEL, *Histoire de Touraine,* t. III, p. 17 ; E. RAZY, *Le Christ au tombeau,* &c., Paris, Claye ; A. ROUILLET, *Michel Colombe et son œuvre*, 1884 ; ces deux derniers auteurs sont tombés dans de réelles contradictions, pour avoir voulu attribuer le Sépulcre d'Amboise à Michel Colombe ; cf. CHARDON, *Le Sépulcre de la Cathédrale du Mans,* p. 6, note, & *Notice sur le château de la Bourdaisière,* petit in-12,

PL. XXXIII



SEPULCRE DE S^{T} MIHIEL

C'est maintenant le système flamand de M. Cartier qui se présente. L'opinion sur son compte doit être déjà formée par ce que nous avons vu. Pour qui n'étudierait nos monuments qu'à un point de vue général, les pages de M. Palustre suffisent ; négligeant à dessein les arguments secondaires, qui résistent peu, cet auteur a frappé le système flamand à la tête et il est tombé. Nous sommes tenu à compter davantage avec celui dont nous exposons le sentiment ; nous devons aussi justifier la note parfois sévère de nos répliques. Nous tâcherons d'éviter les longueurs. Discuter serait peine perdue, il suffit d'opposer l'auteur à lui-même pour juger ses affirmations. C'est le procédé qu'il a choisi dans son débat avec M. l'abbé Souhaut (1).

Voici les raisons qui ont incliné M. Cartier vers les Vriendt-Floris. Elles sont empruntées aux caractères généraux de l'art flamand dans la première moitié du XVIe siècle : « [Il] reste catholique et lutte d'abord contre l'envahissement du symbolisme païen. Ses œuvres sont honnêtes, correctes, abondantes... [Il] offre des qualités d'ordre, de calme et de convenance, que lui fit perdre plus tard l'école de Rubens. Ce sont ces qualités qui m'ont fait attribuer les sculptures de Solesmes à la Renaissance flamande (2)... » Et plus loin : « Toutes [les statues de la Belle Chapelle] présentent le caractère de la Renaissance à sa première époque, cette imitation italienne unie à cette bonhomie nationale. Ce sont ces types classiques, ces figures honnêtes, ces mouvements calmes et ces draperies correctes qui m'ont fait chercher à Anvers les auteurs des sculptures de Solesmes (3). » La comparaison est trop générale, trop théorique, pour convaincre (4). Et d'ailleurs M. Cartier lui-même ne s'est pas arrêté longtemps à ce qu'elle pourrait avoir de vrai, il est tombé sur ce

Mame, 1850, *passim.*) — L'influence de l'Italie sur l'art français du XVIe siècle s'est traduite ailleurs d'une façon plus haute, à laquelle nous croyons que les statuaires de province ont atteint plus rarement. Que l'on compare l'Ensevelissement de la Vierge ou la Pâmoison (pl. XVIII ou XV) au Sépulcre du Grand-Andely (pl. XXXIV), attribué à la seconde moitié du XVIe siècle. La Mère de Jésus a le type connu des Vierges de Michel-Ange ; la sainte femme, à sa droite, est plus remarquable par l'étude de l'antique que par le sentiment chrétien ; le Christ est d'une anatomie savante, mais le corps est trop convulsé ; Nicodème & Joseph d'Arimathie sont deux colosses herculéens, dont la puissante musculature & le mouvement tourmenté font penser encore presque invinciblement à l'école de Michel-Ange. Cette statuaire est forte, plus forte que la nôtre ; mais elle n'est ni calme ni simple ni même vraie, toutes qualités qu'on doit chercher pour ce sujet, sous peine de ne pas bien le comprendre. Et il est bien moins compris qu'ailleurs ; le sentiment religieux est trop à l'arrière-plan ; on ne le trouve guère que dans la Vierge, fort belle comme pensée & comme exécution. — Voilà donc une autre œuvre, qui, si elle n'est pas italienne, confine à l'art italien par un côté assez évident. Et cette influence italienne, plus recherchée sans doute, lui imprime encore un caractère absolument dissemblable de ceux que le monument de Solesmes nous a mis sous les yeux. (On lit dans le *Bulletin Monumental*, t. XLIV, 1878, p. 489 : « M. de Marsy donne la description d'un Sépulcre des Andelys,... œuvre de la seconde moitié du XVIe siècle, qui présente beaucoup d'analogie avec celui de l'abbaye de Solesmes. ») Cf. dom PIOLIN, *Question d'origine*, p. 17. Voir aussi *La Mise au tombeau de Notre-Dame des Andelys (Eure)*, par l'abbé PORÉE, dans les *Congrès archéologiques*, t. XLV, 1878, p. 377.

(1) « Je vous dirai seulement pourquoi il m'est impossible d'adopter [les artistes] que vous proposez, & c'est votre ouvrage même qui me fournira mes meilleurs arguments. » (*Revue du Monde catholique*, 1884, p. 544.)

(2) *Op. cit.*, *Revue du Monde catholique*, 1884, p. 549.

(3) *Ibid.*, p. 693.

(4) Sur l'art flamand dans la première moitié du XVIe siècle, cf. CARTIER, *Les Sculptures de Solesmes*, p. 89, 90 & 94. « Ce fut Jean Gossart de Maubeuge (1470-1532) qui se passionna le premier pour la Renaissance. » « Vers 1507 », il dessine « les monuments antiques de Rome. Il rechercha la société des grands seigneurs, dont il obtint les commandes & partagea les vices. On voit dans ses tableaux la route nouvelle où s'engagea l'école flamande. C'est une jeune fille qui abandonne son costume national pour revêtir les modes étrangères, ce qui est mauvais signe. Elle négligea peu à peu les Madones pour les divinités païennes, & Jean Gossart, en peignant *Danaë recevant la pluie d'or*, a écrit son histoire. — Bernard Van Orley (1470-1542), *le peintre préféré de Marguerite d'Autriche*, visita aussi l'Italie, non par dévotion, mais par amour pour la Renaissance, & il revint enthousiasmé. Il renia ses ancêtres, les vieux maîtres de Bruges, pour se faire l'imitateur des peintres de l'école romaine. » — « Michel de Coxie (1499-1592), son élève, suivit ses traces, & voulut aller se perfectionner à Rome, où il étudia surtout les œuvres de Raphaël. » Comme Frans Floris, son contemporain, il mérita le nom de « Raphaël flamand ». Quant à Floris, « on sait qu'il régla mal sa vie, & qu'il chercha trop souvent dans les excès de table les inspirations de son pinceau ». — Est-ce là cette école flamande qui « reste catholique & lutte contre l'envahissement du symbolisme païen », se distinguant par ses « qualités d'ordre, de calme & de convenance » ? — Nous n'avons pas à apprécier ici son mérite incontestable, nous analysons notre auteur.

Sur les qualités correspondantes des sculptures de Solesmes, cf. même ouvrage, p. 75 ; leurs « défauts... rappellent plus

point dans d'étranges contradictions. Les critiques compétents n'ont pas admis le rapprochement proposé. (Cf. ci-dessus, p. 93.)

Derrière cette profession de foi, si instablement assise, l'examen sérieux peut-il découvrir des arguments ? Voici celui qui condense toute la thèse ; s'il se présente avec la gravité d'un syllogisme, il est bien loin d'en avoir la valeur. « [Dom Bougler] voulait rivaliser avec l'œuvre de Guillaume Cheminart ; *il lui fallait un atelier semblable à celui de Michel Colombe, et il n'en existait plus en France ; il alla donc en chercher un là où la Renaissance n'avait pas encore rompu l'unité de l'art et la fraternité des architectes, des peintres et des sculpteurs* (1) », c'est-à-dire à Anvers. — Il ne fallait pas à dom Bougler ce qui n'existait plus nulle part, ce qui eût été pris, vers 1540, pour un pur archaïsme. De fait, si telle avait été son exigence, Floris l'aurait bien mal servi, car la Belle Chapelle est émaillée de mille ornements peu religieux. — En Flandre comme partout ailleurs, la Renaissance avait profondément modifié toutes choses ; l'auteur oublie qu'il vient de l'affirmer (2). — Enfin, « la fraternité des architectes, des peintres et des sculpteurs » ne s'impose pas si invinciblement dans l'œuvre de Solesmes, que M. Cartier n'ait pu écrire un peu plus haut (p. 74) : « L'architecture n'y exerce plus sa royale autorité. La sculpture est maîtresse ; l'architecture obéit et sert d'encadrement. La sculpture la surcharge,... elle usurpe même le domaine de la peinture... » etc. Tel est *l'argument de raison* dans cette thèse. D'autres viennent adroitement le renforcer.

Le premier en ligne, c'est l'exemple de Marguerite d'Autriche confiant à des artistes d'Anvers l'exécution des tombeaux de Brou (3). « Ce que Marguerite d'Autriche avait fait pour l'église de Brou, Jean Bougler le fit pour Solesmes. » (*Op. cit.* p. 93.) Il est clair cependant que Jean Bougler, prieur d'un petit moutier de la province française du Maine, n'est pas à Frans Floris d'Anvers dans la même relation que Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, avec Loys van Boghen, architecte d'Anvers, dans les Pays-Bas (4). Cet

les salons de cire que les sculptures antiques, où tout est simple, calme & vrai, dans le geste & l'expression ». — « Les assistants [à la Pâmoison] encombrent un peu la scène, dans des attitudes variées & tourmentées. » (*Ibid.*) Voilà pour le *calme,* pour l'*ordre* & pour la *bonhomie,* qui doit être, autant qu'on peut savoir, quelque chose de « simple » & de « vrai ». — « Le monument, dans son ensemble, témoigne d'un grand talent, mais il est d'une époque de décadence où les grandes règles de l'art commencent à disparaître. » (*Ibid.* p. 74.) Comment reconnaître là cette « Renaissance à sa première époque », qui aurait été si tôt frappée de caducité ?

(1) *Op. cit.* p. 93. Avec son exagération habituelle, M. Cartier est allé jusqu'à prétendre qu'en France, après Michel Colombe, l'*atelier* n'exista plus. « La Renaissance sépara, *isola* les artistes, en leur ôtant les croyances & les traditions qui les unissaient... Les artistes en renom attirèrent des élèves qui ne formaient pas d'ateliers, mais des troupeaux d'imitateurs. » (p. 81) Or, « *un artiste isolé* ne pouvait entreprendre une œuvre aussi considérable (que la Belle Chapelle) ». (p. 86) — Que l'atelier n'eût plus, au XVIe siècle, les mœurs patriarcales du XVe, personne n'en est surpris ; mais il restait au moins des associations de spécialistes différents qui s'entendaient pour exécuter telle œuvre, sous la direction convenue de l'un d'entre eux. Notre chapelle se réclame très justement d'une pareille association. C'étaient encore là des ateliers, & il en existait un peu partout. L'auteur lui-même, qui se contredira jusqu'à la fin, en cite un bon nombre pour la France, de 1511 à 1560 environ (p. 80), & il aurait pu en nommer bien d'autres. L'Allemagne n'en était pas plus dépourvue que la France dans la première moitié du XVIe siècle. Cf. JANSSEN, *L'Allemagne et la Réforme,* Paris, Plon, Nourrit & Cie, 1877-1879, in-8°, livre II du tome I, & tome II, p. 452, 450, & passim.

(2) Cf. page précédente, note 4.

(3) CARTIER, *op. cit.* p. 86.

(4) M. Palustre a parfaitement défini la double infirmité de cet exemple : « Tout ce beau raisonnement, dit-il, pèche malheureusement par un point. Avant même que Michel Colombe eût cessé de vivre, Marguerite d'Autriche, fatiguée des agissements de Jehan Perréal, s'était déjà adressée à des artistes flamands. L'arrivée de Van Boghen à Brou est fixée au mois d'octobre 1512. La détermination de cette princesse n'a rien à voir avec l'état de la sculpture en France à la fin du règne de Louis XII. C'est une question de ménage, pour ainsi dire, & nous ne saurions nous étonner qu'ayant à faire un nouveau choix, elle se soit tournée vers Bruges & Anvers. N'était-elle pas gouvernante des Pays-Bas, & comme telle, sans doute, fortement en butte aux obsessions des artistes flamands ? Mais on admettra volontiers qu'il n'en pouvait être de même du prieur de Solesmes, Jean Bougler. Celui-là n'avait aucune raison de s'adresser à des ateliers dont l'existence même lui était peut-être inconnue. » (*Op. cit.*, p. 4 du tiré à part.)

exemple ne prouve donc absolument rien, et l'on montrerait sans peine, d'après M. Cartier lui-même, qu'il est très malheureusement choisi. Moins heureux encore, cet autre fait que l'auteur a relevé dans ses « recherches historiques (1) » pour établir que les commandes françaises s'adressaient souvent à des étrangers. Nous parlons des prétendus Allemands auteurs des statues de la cathédrale à Angers. On sait qu'ils étaient Angevins : l'argument auxiliaire passe à l'ennemi (2). Les preuves de seconde ligne ne tiennent pas davantage. Nous nous arrêterons seulement à celles qui n'ont pas encore été discutées.

1° La mort de la Vierge, telle qu'on la voit représentée par le groupe de la Pâmoison, est une nouveauté dans l'iconographie française; « on ne trouve de composition semblable que dans l'école flamande (3) ». Le flamand Molanus ou Ver Meulen, qui « combat les représentations de la mort de la Vierge en usage,... cite, à l'appui de sa thèse (4) », Jean Eckius et Josse Clichtowe, Flamands comme lui; leurs textes abondent dans le même sens. « La Vierge ne doit donc point être peinte dans l'attitude et sous les traits d'une personne malade. » (Eckius.) — « On doit plutôt penser... que se mettant pieusement à genoux et les mains levées au ciel, elle rendit son âme si agréable à Dieu, au milieu de sa prière. » (Clichtowe.) (5) Ainsi l'auteur peut « produire à l'appui de son attribution *un témoin qui a été sans doute l'ami des Floris,... le célèbre Molanus* (6) », lequel « *a pu communiquer lui-même ces textes aux sculpteurs d'Anvers,* comme le programme de leur composition (7) ». — Notons d'abord qu'aucun des trois auteurs cités ne parle du Christ donnant lui-même le saint viatique à sa Mère, et c'est cette partie de la scène qui est vraiment caractéristique. — Sur la convenance de représenter la mort de la Vierge sans l'appareil de la maladie et de la douleur, on trouverait bien d'autres textes, de toute nationalité, et M. Cartier a pris soin de nous faire admirer celui de Jacques de Voragine, dont il donne une charmante traduction (8). — Ver Meulen a-t-il pu être en temps opportun l'ami des Floris ? C'est une question plus grave. D'après Valère André (9), Jean Molanus naquit en 1533; son *Traité des Images* est de 1570; il aurait eu vingt ans quand le travail s'achevait à Solesmes, et douze ou quinze

(1) « Que cette attribution étrangère ne choque pas tout d'abord nos lecteurs. Nous espérons la justifier par nos recherches historiques... Non loin de Solesmes, à la cathédrale d'Angers, des artistes étrangers exécutèrent, à cette époque, des travaux importants. Les statues de saint Maurice & de ses compagnons, qui ornent la façade & qui portent la date de 1540, ont été copiées sur des soldats allemands par quelques-uns de leurs compatriotes. » (*Op. cit.* p. 79.)

(2) Pour qui écrivait en 1877, il coûtait peu d'ouvrir seulement le *Dictionnaire historique de Maine-et-Loire*, à l'article *Angers, Saint-Maurice* (t. I, 1874), & d'y lire : « Au frontispice du clocher, dans huit niches couronnées de dais, huit statues représentent saint Maurice & ses compagnons, « avec épées, lances & pavois », œuvre des imagiers J. Giffard & Desmarais, 1537. (*Voir ces noms.*) » Et à l'endroit indiqué : « Desmarais (*Jean*), « ymagier »... d'Angers » ; Giffart (*Jean*), maître imagier, d'Angers. » (t. II, 1876.) Enfin, en remontant jusqu'à l'ouvrage du baron de Wismes, *Le Maine et l'Anjou*, 1854-1855, *Notice sur la Cathédrale d'Angers,* on y aurait vu, avec les noms des artistes, le prix auquel le chapitre leur paya le travail, 66 livres 7 sous 4 deniers. (Cf. PORT, *Les Artistes angevins,* in-8°, 1881.) Il est certain que beaucoup d'artistes étrangers travaillaient en France à cette époque, mais loin d'étouffer le mouvement de la Renaissance française, cette immigration restreinte a favorisé son essor, & les ateliers français se sont multipliés. Ainsi les preuves de notre critique, si elles étaient sérieuses, ne sauraient empêcher qu'il y ait eu des artistes français de province, connaissant l'art italien, auxquels dom Bougler pouvait s'adresser sans aller jusqu'à Anvers.

(3) CARTIER, p. 52. Une seule est alléguée, peinte par Schaffner, d'après FORSTER, *Monuments d'architecture... de l'Allemagne,* t. II, p. 14.

(4) CARTIER, *op. cit.* p. 101.

(5) « Non igitur pingi illa debet habitu & facie ægrotantis... Sed flexis reverenter genibus, & sublatis in cælum manibus, inter orandum acceptissimum Deo spiritum commendasse. » (MOLANUS, *De Historia sanctarum imaginum et picturarum*, Louvain, 1771, in-4°, p. 331, 332, chap. XXXII.)

(6) CARTIER, *op. cit.* p. 99.

(7) *Ibid.* p. 102.

(8) *Ibid.* p. 49 & suiv., d'après la *Légende dorée,* au jour de l'Assomption.

(9) *Bibliotheca Belgica,* Joannes Molanus.

ans tout au plus quand on le commençait (1). L'histoire de Molanus ne peut donc nous empêcher de croire que dom Bougler, à qui l'on prête par ailleurs des idées si éclectiques en matière d'art, a composé lui-même, sur ses propres données, la scène de la Pâmoison (2).

2° Une autre preuve, bien nécessaire, c'est la comparaison des œuvres authentiques des Vriendt-Floris avec la Belle Chapelle. On sait déjà ce qu'elle vaut (3). Il suffit d'ajouter que l'opinion unanime des critiques confirme sur ce point le jugement de M. Palustre : aucun trait commun, et même beaucoup de dissemblances (4) entre nos sculptures et les monuments allégués (5).

Parvenu à ce point de sa thèse, l'auteur la regarde comme gagnée, tout lui « permet de conclure que la chapelle de Jean Bougler a été exécutée par l'atelier des Floris d'Anvers ».

Pour ajouter à des « probabilités si grandes », il est bon de voir si les artistes ne nous auraient pas laissé leurs portraits sculptés par eux-mêmes dans leur œuvre, conformément à un usage bien connu. Ne serait-ce pas ce « personnage qui tient le linceul de la Vierge, en face du prieur de Solesmes (6) » ? « Sa physionomie, ses cheveux, sa barbe et son costume excentrique ne permettent pas de voir en lui un apôtre. » Donc, c'est Corneille de Vriendt. « Trois autres figures présentent le même caractère et ont avec ce personnage un air de famille. » Il faut remarquer surtout cet homme debout, garantissant ses yeux « de la lumière qui rayonne de la Vierge triomphante » (pl. XXIII); c'est Frans Floris, et la preuve, c'est qu'il ressemble, à s'y tromper, au portrait « placé en tête de sa vie par Paul Mantz dans *l'Histoire des peintres*, de Charles Blanc. Ce portrait a été fait *sans doute* sur

(1) Si encore on nous avait dit que les Vriendt-Floris ont été les amis de Clichtowe, dont le texte est bien le plus intéressant des deux qu'on a cités, il y aurait au moins possibilité, sinon vraisemblance, car les écrits de Clichtowe, presque aussitôt connus en France, s'espacent entre 1512 & 1547 environ. Le célèbre écrivain était contemporain de Bougler; comme lui, il fit à Paris une partie de ses études; comme lui, il fut docteur en Sorbonne; Clichtowe était chanoine de Chartres, & prédicateur en vogue à Paris. (Nous n'avançons ces faits que sur la foi de la *Bibliotheca Belgica*.) Il aurait pu rencontrer le prieur de Solesmes, qui dut avoir au moins connaissance de sa doctrine ou de ses écrits.

(2) Cf. PALUSTRE, *op. cit.* p. 12, note 4 : « ... Pour le besoin de la cause, le prieur de Solesmes, que le docte critique, quelques pages plus haut, nous montrait dirigeant toute la décoration de la chapelle, est mis de côté, & les prétendus sculpteurs d'Anvers auraient reçu directement de leur compatriote « le programme de la composition ». Pour nous, nous croyons, au contraire, que rien ne s'est fait sans l'ordre de Jean Bougler, qui a bien pu, lui aussi, avoir l'idée d'apporter un changement dans la manière de représenter le trépas de la Mère de Dieu. »

M. Cartier a prévu gravement l'effet qu'une innovation aussi hardie pouvait produire; il explique comment on s'y est pris pour l'atténuer. « Cette manière de représenter la mort de la Vierge était si nouvelle, si extraordinaire en France, que les artistes *furent obligés* de mettre dans la frise qui est au-dessus de la Pâmoison des *têtes de mort*, pour en indiquer le sens véritable. » (*Op. cit.* p. 102.) C'est évidemment la même ingénieuse sollicitude qui leur fit orner de crânes très remarquables la grotte de l'Ensevelissement (planche XVIII), & c'est là une chose fort importante, car « les têtes de mort & les guirlandes funéraires qu'on y voit se retrouvent sur les tombeaux élevés dans les églises de Belgique ». (*Ibid.* p. 78.)

(3) Voir ci-dessus, pages 102, 103.

(4) Frans s'est montré souvent réaliste à sa manière, qui manque généralement de pondération, & c'est une des dissemblances qui séparent ses œuvres de celle que M. Cartier cherche à lui attribuer. « Frans Floris acquit une grande réputation dans l'art de traiter les muscles « & merveilleusement représenter les peaux & cuir de l'homme au naturel ». (Abel DESJARDINS, *Vie de Jean de Bologne*, Paris, Quantin, 1883, in-fol., p. 14, note 1.)

(5) Ce qui a frappé le plus M. Cartier dans le retable de Hal, c'est « une statue équestre de saint Martin », qui occupe « la place d'honneur ». « Ce petit groupe... nous intéresse particulièrement, car il se retrouve parmi les sculptures de Solesmes, sans y avoir la même importance... il est là comme simple ornementation. *Il a été copié sur un modèle de l'atelier d'Anvers;* il était placé en face de la Pâmoison, sur la colonnade qu'il a suivie dans la chapelle de droite. » C'est là, en effet, qu'il fut trouvé en 1833. Mais, dans sa description minutieuse du couronnement qui régnait encore sur la colonnade en 1702, dom Riant ne dit rien du saint Martin, & pour cause : il n'a jamais pu loger de compagnie avec les quatre bustes & leurs ornements sur la longueur de la colonnade. Cette statue a donc été placée là après 1702, après la mutilation & le transfert, vers 1730 très probablement. L'exécution n'a rien de la finesse qui distingue la Belle Chapelle jusqu'en ses détails; & si elle tient d'une influence étrangère, c'est bien plutôt de l'art italien que du flamand; on en pourra juger (pl. X). La statue de saint Martin mesure 0m 95 en hauteur, sur 0m 90. Il y avait dans notre église une chapelle de saint Martin, que dom Cheminart fit construire ou décorer vers 1494 (cf. p. 18, 34); il est très vraisemblable que la statue du saint patron fut sculptée pour cet oratoire, qu'on voit encore marqué sur le plan du XVIIe siècle (pl. I); elle peut être des premières années du XVIe environ.

(6) Voir planches XVIII & XXIII. CARTIER, p. 105 & suiv.

Pl. XXXIV



SÉPULCRE DU GRAND ANDELY

une ancienne gravure, qui a pu servir aussi au sculpteur de Solesmes (1). » L'identité est inéluctable, « le doute est impossible,... la certitude s'impose. Cette ressemblance ne peut être un effet du hasard. Les traits sont trop caractérisés dans leurs détails et leur ensemble, ils expriment trop bien la nature et la vie de l'artiste, pour que les deux portraits n'aient pas été faits sur le même original (2) ». La vérité est que ces deux têtes ne sont *peut-être pas absolument dissemblables*, mais que pour les déclarer identiques ou seulement *ressemblantes*, il faut une toute spéciale bonne volonté (3).

Tout cela est bien fantaisiste, et ce n'est rien encore auprès des inventions inouïes qu'on a multipliées à plaisir pour montrer dans la Belle Chapelle une prétendue signature des Vriendt-Floris (*op. cit.* p. 103-105), la main du céramiste Jean de Vriendt (p. 106), celle de Frans comme peintre (*ibid.*), enfin, dans l'ancienne verrière de l'église, l'intervention du quatrième frère, Jacques de Vriendt (*ibid;* cf. ci-dessus, p. 20, 36). La critique devient inutile lorsqu'il suffirait de citer pour faire une mordante satire. Ce n'est pas notre rôle, et nous devons enfin ménager la patience du lecteur.

Il est toujours pénible d'attaquer un homme qui n'est plus là pour se défendre ; nous n'aurions pas voulu le faire si l'auteur des *Sculptures de Solesmes* n'avait vu sa thèse combattue et jugée déjà de son vivant (4). Il a écrit lui-même sa défense, avec tout son esprit et tout son talent; il ripostait à un adversaire vénérable, et courtois jusqu'à la délicatesse, à qui il ne ménagea pas l'ironie et qu'il renvoya poliment à ses sermons (5). C'était s'exposer à la réciproque et donner main levée aux autres contradicteurs.

Si l'on reprend jamais la thèse flamande, on devra, croyons-nous, apporter d'autres raisons.

Le système de M. Souhaut, qui attribue la Belle Chapelle à Ligier Richier et à ses frères, auteurs du Sépulcre de Saint-Mihiel, nous arrêtera moins longtemps. Les preuves réelles

(1) Ceci est une hypothèse faite uniquement par amour de l'art : ou Frans s'est sculpté lui-même, ou l'artiste qui l'a représenté l'avait en personne devant lui, puisqu'il travaillait avec lui. Il n'avait donc guère besoin de la gravure ancienne dessinée par Bocourt & gravée par Chapon.

(2) *Revue du Monde catholique,* 1884, p. 550.

(3) Tel a été aussi le jugement de tous ceux qui ont bien voulu faire la comparaison devant nous. M. Mantz ayant été cité, il est intéressant d'avoir son opinion sur Floris; M. Cartier s'est bien gardé de la reproduire : « Frans Floris oublia son pays, sa race & la loi de ses origines, pour se faire non pas seulement Italien, mais Toscan. Nul parmi les artistes flamands du XVIe siècle ne renia plus absolument sa nationalité; nul ne posséda à un aussi éminent degré le don de s'assimiler le style & le tempérament d'autrui. » (*Histoire des peintres, ibid.*, p. 1, 2.) Un artiste, dont ces lignes sont l'histoire, n'est pas facile à distinguer par ses œuvres, au milieu des contemporains; comment croire qu'il « personnifie *parfaitement* cet art *flamand italianisé* que nous avons reconnu dans les sculptures de Solesmes » (CARTIER, *op. cit.* p. 90), où l'école dont « Floris fut le chef... a écrit son nom » (*ibid.*, p. 78, 90 & *passim,* spécialement p. 93) en caractères si visibles? Frans « composait souvent ivre »; plusieurs de ses compositions sont « les songes bizarres d'un élève de Michel-Ange devenu fou ». (*Histoire des peintres, loc. cit.* p. 6.) Et c'est à ce talent dévergondé que notre critique si sévère a demandé ces « qualités d'ordre, de calme & de convenance... qui [lui] ont fait attribuer les sculptures de Solesmes à la Renaissance flamande ». (*Revue du Monde catholique,* 1884, p. 549.) En fait de preuve particulière de l'attribution qu'il soutient, M. Cartier n'en donne qu'une seule, assez bizarre d'ailleurs. Il compare la bête de l'Apocalypse, qui ne manque pas de dignité dans sa capricieuse laideur, à l'hydre peinte par Floris dans les *Travaux d'Hercule.* (*Op. cit.* p. 94.) Il faudrait un effort dont nous ne sommes pas capable pour trouver que les deux bêtes, elles aussi, sont de la même famille. Avec son corps d'écrevisse & la légion de crabes fantastiques dont elle est escortée, l'hydre n'a rien d' « inspiré »; c'est un décor de cauchemar. Si l'on ne connaît pas le tableau, on peut juger suffisamment par la gravure. (*Histoire des peintres, loc. cit.* p. 7.)

(4) *Congrès archéologique,* séances du Mans, 1878, par M. PALUSTRE; *Guide illustré...* de M. CHARLES, 1880; *Bulletin Monumental,* 1881, p. 664 & suiv.; *Messager des sciences historiques de Gand,* 1882. La riposte à M. Souhaut dans la *Revue du Monde catholique,* 1884.

(5) « Je vous soupçonne d'avoir prêté très souvent à l'artiste vos propres sentiments & d'avoir voulu surtout édifier vos paroissiens, en leur expliquant pieusement les sculptures de votre église. » — « Je vous demande pardon... de ne pas vous suivre dans vos pieuses méditations & d'analyser seulement ces sculptures au point de vue des convenances & du mérite artistique, » &c. (*Revue du Monde catholique,* 1884, p. 685, 689.)

font totalement défaut, et les rapprochements sont forcés. Par contre, il est impossible de s'associer aux critiques de M. Cartier : elles sont trop injustes pour ce groupe, d'une incontestable valeur. La statuaire de Saint-Mihiel est plus caractérisée que celle de Solesmes : il suffira de la mettre sous les yeux (pl. XXIII); bien peu de ceux qui auront vu concluront à l'identité d'origine (1).

Sur cette étude comparée, M. Palustre a donné sa note brève et précise (2); il oppose avec raison le « réalisme » de Saint-Mihiel à la « prédominance de l'idée », au « programme depuis longtemps tracé » dont l'empreinte est manifeste à Solesmes; il rend pleine justice à ces « deux grandes compositions ». Les autres œuvres de Richier accentuent encore plus les différences. Sur le Christ et les deux larrons à Saint-Pierre de Bar-le-Duc, M. Cournault a écrit : « Il y a de réelles beautés dans la tête du Christ expirant, et les deux larrons sont taillés dans le bois avec une énergie, une sauvagerie même, qui démontre la formelle intention chez Ligier de pousser le mouvement jusqu'à l'exagération, s'il le faut, pour arriver à l'expression violente des passions (3). » Ce parti pris de chercher l'effet n'existe pas dans la Belle Chapelle. « Nous ne saurions assez le répéter, Ligier fut, au XVIe siècle, un statuaire réaliste dans la bonne acception du mot (4). » Son réalisme volontaire a eu des succès et des excès. Il lui a inspiré une tête de Christ qui nous semble très forte, bien plus belle et plus vraie que celle de la Mise au tombeau (5). Il lui a suggéré aussi ce curieux chef-d'œuvre, la *statue de la Mort* à Saint-Pierre de Bar-le-Duc, un tour de force qui peint son auteur (6). « C'était un mélancolique austère (d'esprit un peu huguenot, sans doute), qui a puisé dans la lecture des Livres saints les motifs de ses hautes conceptions et sculpté sur la pierre des tombeaux... les emblèmes de la mort (7) ». — Enfin, sur la Mise au tombeau elle-même, voici le jugement de M. V. Fournel : « La composition de cette grande page est d'une proportion, d'une hardiesse, d'un art étonnants. La sculpture en est vigoureuse, large et minutieusement finie en même temps. Tous ces vêtements, ces ornements compliqués, ces barbes, ces chevelures, avec quel soin patient de vérité scrupuleuse la main de l'imagier les a fouillés! Richier se complaît dans ces petits détails où il réussit si bien. C'est du

(1) Dans le Sépulcre de Saint-Mihiel, Nicodème & Joseph d'Arimathie sont presque de taille colossale. Il faut se placer très bas pour étudier ce groupe, qui semble avoir été fait pour un emplacement assez élevé. La disposition actuelle des personnages est difficile à comprendre; on admettrait volontiers qu'elle n'est pas celle que l'artiste avait en vue. (Cf. p. 100.) C'est l'opinion de M. Cournault (*op. cit.* p. 39). La pensée qui inspire cette œuvre est mâle, originale, pleine de noblesse; le faire est savant, très accentué & d'une rare perfection; l'effet d'ensemble est saisissant. Il semble difficile de pousser plus loin le réalisme sans qu'il cesse d'être beau. Mais, avec moins de réalisme, on aurait mieux compris & plus justement exprimé l'idée religieuse de cette scène. Ainsi, la tête du Christ, qui est une remarquable étude, nous paraît critiquable. C'est « l'homme de douleur », « broyé comme la paille du froment », c'est même « l'homme du péché », pour employer les mots de l'Écriture; c'est beaucoup moins le Fils de Dieu, « le plus beau des enfants des hommes », dont l'âme règne déjà sur une partie de son empire surnaturel. La Vierge est trop écrasée par la douleur qui règne dans cette grotte sombre; pour elle comme pour le Christ, il semble que tout soit à jamais fini. Michel-Ange était parfois réaliste, mais il a su trouver le reflet divin de la foi pour le front de sa Pietà. — Comme art religieux, l'inspiration des Vierges de Solesmes est plus vraie; pour traduire matériellement la douleur humaine, l'artiste de Saint-Mihiel paraît plus habile & plus fort.

(2) *Op. cit.*, p. 7, 8 du tiré à part. Cf. p. 103.

(3) *Les Artistes célèbres. Ligier Richier, sculpteur lorrain du* XVIe *siècle*, par CH. COURNAULT, conservateur du musée historique lorrain de Nancy, grand in-8° de 55 p. & 22 grav.; Paris, Rouan, 1887, p. 17.

(4) *Ibid.* p. 18.

(5) *Ibid.* p. 19, gravure. Un moulage en est conservé au musée de Nancy.

(6) Un cadavre à demi consumé, debout, tendant son cœur à Dieu d'un geste qui serait sublime, fier d'offrir ainsi le meilleur de son être, comme s'il brillait encore de sa mâle beauté. C'est très saisissant, mais n'y a-t-il pas là une grande faute contre l'art? Voir l'historique de cette statue dans l'ouvrage de M. Cournault. Elle daterait de 1544 environ.

(7) Les têtes de mort abondent dans les œuvres de Ligier Richier & de son école, M. Cartier aurait pu le remarquer (cf. p. 176, note 2). (Monument funéraire de Warin de Gondrecourt, à Saint-Mihiel, église Saint-Michel; des Pourcelet, *ibid.*, église Saint-Étienne; tête de mort du musée de Verdun, &c.)

réalisme, mais du réalisme noble et élevé. Il s'étudie avant tout à rendre l'expression, la vie, et dans cette œuvre on trouve ces qualités à un degré que la sculpture a rarement atteint et qu'on eût pu même lui croire interdit (1). »

Nous ne pensons pas qu'on puisse demander au maître qui a sculpté nos principales figures cette intensité de vie, cette personnalité originale et forte qui caractérisent Ligier Richier, cherchant l'effet par principe dans la science de la nature et dans l'énergie du ciseau. — Enfin, s'il y a une influence étrangère dans l'œuvre très lorraine de Saint-Mihiel, elle serait plutôt allemande, et notre mystère de la Vierge n'offre rien de pareil. Il ne s'agit pas ici de *Jésus au milieu des docteurs.*

Le 18 août 1530, Antoine de Lorraine délivrait des lettres de franchise à « nostre bien aimé Ligier Richier (2) ». On *attribue* au même artiste les statues du tombeau de Claude de Lorraine (mort en 1550) et de sa femme Antoinette de Bourbon, qui furent détruites à la Révolution (3). C'est un rapprochement assez remarquable : on n'a pas oublié que le duc Claude était seigneur de Sablé au temps où s'exécutait la Belle Chapelle et qu'il fut un généreux ami des arts. Mais les deux œuvres, de Saint-Mihiel et de Solesmes, diffèrent trop essentiellement pour qu'on puisse s'arrêter même un peu à cette circonstance : Ligier Richier a doté Saint-Mihiel d'un chef-d'œuvre, Solesmes en possède un autre ; entre les deux il n'y a aucun rapport (4).

La dernière opinion qui soit venue à notre connaissance sur l'origine de la Belle Chapelle, est celle de M. Palustre, dans l'ouvrage que nous avons cité souvent. Cette fois, nous n'aurons pas, évidemment, à nous débattre contre des arguments aériens, sans corps et sans précision; on n'avancera rien que d'exact et de rationnel. Si ce n'est pas une certitude qui doit sortir du système proposé, personne n'ira réclamer l'impossible : le lecteur connaît maintenant les difficultés de la question. — « Après avoir démoli, il s'agit de reconstruire, et cette tâche, dans la circonstance, n'est pas sans offrir quelque difficulté. Toutefois, un point semble établi, c'est que, au lieu d'aller chercher au loin les sculpteurs dont on a besoin, il faut peut-être les demander aux provinces les plus voisines. Et de fait, à l'époque où furent exécutés les grands travaux de Solesmes, il existait à Angers un artiste éminent, si nous en jugeons par les nombreux appels faits de différents côtés à son talent. On le retrouve au Mans (5) aussi bien qu'à Nantes, chaque fois que l'œuvre projetée nécessite une main habile et depuis longtemps éprouvée. C'est ainsi qu'en 1534 il est seul jugé digne de parfaire un retable demeuré inachevé depuis la mort de Michel Colombe (6). L'école de Tours durant un demi-siècle n'a pas eu de représentant plus attitré, et toutes les traditions du vieux maître qui a rendu si célèbre l'atelier de la rue des Filles-Dieu se trouvent incarnées en ce « tailleur de ymaiges », dont le nom, qui a déjà figuré

(1) *Revue du Monde catholique*, 1884, p. 688.

(2) Souhaut, p. 74.

(3) Cf. Léon Germain, *De la collaboration de Ligier Richier au tombeau de Claude de Lorraine à Joinville.* Extrait des *Mémoires de la Société des sciences, lettres et arts de Bar-le-Duc*, t. IV, 2e série, 1885.

(4) Sur les Richier, voir : *Ligier Richier, sculpteur lorrain. Étude sur sa vie et ses ouvrages*, par A. Dambon, Paris, 1861 ; extrait de la *Revue des Sociétés savantes ; — Les Richier ou la Réforme à Saint-Mihiel*, par le pasteur Daunreuther, brochure in-8°, 23 p., 1883 ; — *Monuments funéraires de l'église Saint-Étienne à Saint-Mihiel* (1349-1536), par Léon Germain (*Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1884, in-8° de 54 p.).

(5) « En 1540, il habitait la rue Saint-Vincent au Mans. » (Note de M. Palustre.)

(6) Cf. *Archives de l'Art français*, 1re série, t. I, p. 429. Il s'agit du retable destiné à la chapelle des Carmes, à Nantes.

dans ces pages, était Jean Desmarais. Notre opinion paraît d'autant plus vraisemblable que, pour des observateurs sérieux, toute la partie ornementale de Solesmes présente une étroite parenté avec celle de l'hôtel de Pincé, à Angers, qui se trouvait, on le sait, en pleine construction vers 1533. Dans les deux endroits, par une exception bien rare, une frise dorique, avec tout son attirail de triglyphes et de patères, se glisse au milieu du plus riche épanouissement de la première Renaissance. Puis, entre les niches qui, dans une sorte de *mezzanino,* au-dessus des grandes arcades du rez-de-chaussée, abritent des théologiens en buste, se montrent des balustres qui, vu leur forme et leur multiplicité, sont une indication d'origine, car on les retrouve un peu partout en Anjou, où ils caractérisent la manière d'un maître. Nous serions donc tenté de croire que, pour l'architecture, Jean Desmarais s'était associé le célèbre Jean de Lespine (1), une des gloires artistiques de sa province. Les deux compatriotes avaient, du reste, l'habitude de travailler ensemble, ainsi que le démontrent les documents relatifs à la restauration des parties supérieures de la façade à la cathédrale d'Angers (2). Il en est de même d'un autre sculpteur nommé Jean Giffart, qui, vu la somme considérable qu'il reçoit pour les statues de saint Maurice et de ses compagnons (3), devait jouir d'une grande réputation. C'est donc, suivant nous, à ce triumvirat que s'adressa le prieur de Solesmes, et l'on peut dire que jamais inspiration ne fut plus heureuse ni choix plus excellent (4). »

Les vraisemblances exposées se recommandent d'elles-mêmes ; nous ne pouvons mieux faire que de les développer, l'auteur s'étant tenu forcément dans les limites imposées par le vaste ensemble de son travail. Nous puisons aux sources qu'il allègue.

Desmarais, « ymagier », paraît à Angers de 1531 à 1549. Sur le compte de cet artiste, c'est M. Palustre qui a réuni le plus de renseignements. M. Port nous le montre « employé par la mairie en 1531 à la confection de deux grands écussons pour l'hôtel de ville; [il] fournit en 1536 à l'église de l'Hôtel-Dieu « l'imaige d'un crucifix », qui fut payée 15 livres. L'année suivante, le chapitre de la cathédrale l'associa à Jean Giffart dans la commande des statues de saint Maurice et de ses compagnons... » Le marché est du 11 mars 1537. « On ne sait rien de plus de sa vie ni de ses œuvres, sinon qu'il vivait encore en 1549. »

Les Giffart sont plus connus. Retenons seulement ce qui concerne Jean Giffart et François, qui fut peut-être son fils. Jean Giffart paraît de 1539 à 1565 ; à cette dernière date, il prépare, « sous la conduite de Nicolas Viriau », les décorations de la ville pour l'entrée de Henri III. Et comme il ne faut rien oublier dans ces recherches si délicates, notons, à titre de simple remarque, ce rapprochement de l'artiste angevin avec le « Lorrain », architecte, dont la famille travaillait pour les ducs de Lorraine, pour les Guise, seigneurs de Sablé (5). Tout est conjectural dans notre remarque, mais il peut être bon de chercher aussi dans cette direction. — Les statues de la cathédrale d'Angers sont le seul travail de cet artiste qu'on puisse étudier. — François Giffart, « fils sans doute du précédent », est qualifié « tailleur d'ymaiges », « ymaigier et structeur » ; il exécute en 1556 et 1557, pour l'église de l'Hôtel-Dieu d'Angers, un *Trespassement de Nostre-Dame,* « qu'on montrait comme

(1) « Jean de Lespine, né en 1505, était dans la force de l'âge & du talent au moment où dom Bougler songea à décorer le transept nord de son église. » (Note de M. Palustre.)

(2) *Les Artistes angevins,* par C. Port, 1881, p. 97 & 195. (Cité par M. Palustre.)

(3) *Ibid.* p. 128. (Cité par M. Palustre.)

(4) Palustre, *op. cit.*, p. 8-10 du tiré à part.

(5) Cf. ci-dessus p. 98, note 2.



CHARTRES. PILASTRES DU TOUR DU CHŒUR

1529

un chef-d'œuvre », dit M. Port, à qui nous empruntons aussi les détails suivants (1). Placée sous un arceau derrière le chœur, la scène comprenait « une figure de Nostre-Dame, gisant en ung lict,... une figure de S[t] Pierre,... une troisième figure de pierre qui est saint Jehan », sept autres « pièces » ou personnages, et comme « dernière besongne,... quatre angelots » ; le tout « pendus à l'autel que ledit Philoche (prestre, religieux de S[t] Jehan, chappelain de la Saullaye), faict faire en l'église dudit S[t] Jehan ». Chaque pièce est quittancée à part sur le compte, au coût de 7 livres 10 sols par pièce. Ce groupe, intéressant pour nous, fut brisé au XVIII[e] siècle, et les morceaux ont été enfouis dans des décombres. François Giffart était huguenot; Nicolas Viriau fut soupçonné de l'être; moins heureux, Giffart fut pendu « au carroi de la Trinité, à deux pas de l'Hôtel-Dieu, le 11 mai 1562. Il se convertit avant de mourir, au dire de Louvet (*Revue d'Anjou,* 1854, t. I, p. 265). » (2)

Sur Jean de l'Espine (1505-1576), on peut voir l'article assez long que le *Dictionnaire historique* lui consacre; il nous faut l'abréger. Jean de l'Espine, le premier maître de la Renaissance en Anjou, naquit et mourut à Angers « dans un logis de la rue des Filles-Dieu »; douze ans avant Philibert Delorme, dont on l'a dit l'élève, il « semait déjà l'Anjou de ses chefs-d'œuvre quand Delorme revint d'Italie en 1536. En 1535, il est nommé « commissaire des œuvres et réparations d'Angers »; vers 1533, il travaillait déjà à la cathédrale (3); il achevait peu après de sculpter l'hôtel de Pincé; en 1536, il fait les cloîtres et le chartrier de l'hôtel de ville, le portail de cet édifice en 1543; en 1558, l'auditoire et la grande salle du présidial; pendant trente ans, il règne presque en Anjou. On le voit aussi organiser les fêtes données pour la réception des rois en 1551 et 1565.

Venons maintenant au détail des monuments comparés, et d'abord, l'œuvre de Giffart et de Desmarais (4). Les pilastres ornés qui séparent les huit personnages sont d'un art bien voisin de celui qu'on admire à Solesmes. Il y a cependant des différences; la manière générale est plus grasse, mais on n'en peut arguer : il fallait ce relief pour une œuvre placée au dehors et si haut. Les motifs sont analogues, candélabres, bouquets de fleurs, cartouches, mascarons, génies, animaux fantastiques affrontés, cornes d'abondance, etc.; on a supprimé à Solesmes les emblèmes militaires, qui sont à leur place là-haut près des huit chevaliers. Les dais et les culs-de-lampe se retrouvent. Le rapprochement est donc très acceptable, mais il n'est pas décisif, puisque la Renaissance a semé un peu partout en France de semblables ornements. Remarquons sous la corniche neuf consoles, dont deux engagées par moitié; dans chacune d'elles, un buste, sortant d'une petite lucarne entre deux balustres renflés; ils rappellent assez bien les motifs qui pourtournent les dais de saint Timothée et de saint Denis; nous les reverrons à l'hôtel de Pincé. La statuaire ne peut pas être comparée à celle de Solesmes. A cause de l'élévation, sans doute, les sculpteurs semblent avoir négligé de parti pris les règles de proportion les plus élémentaires; et, pour deux des têtes au moins, ils ont donné si libre essor à leur verve, qu'on excuserait presque M. Cartier d'avoir vu dans ces statues des soldats allemands. Les autres n'ont rien de très particulier; tous les personnages ont été très restaurés. A l'hôtel de Pincé (5),

(1) *Les Artistes angevins,* p. 128 & suiv.
(2) *Ibid.* p. 129.
(3) Il aurait exécuté la coupole, entre les deux flèches, en 1554. (*Bulletin Monumental,* t. VII, 1841, p. 506-510.)
(4) M. Palustre en donne une bonne planche dans sa livraison sur l'Anjou (statues & pilastres au fronton de la cathédrale d'Angers).
(5) Voir les planches XXVIII, XXIX, XXIX *bis.*

la comparaison est plus fructueuse; l'échelle est à peu près la même qu'à Solesmes et il y a un intérieur. L'ornement est toujours dans les données générales si fréquentes à cette époque; mais il est incontestable que le balustre est employé ici avec une profusion très caractéristique (pl. XXVIII); on en a mis partout; nous ne croyons pas qu'il se trouve ailleurs en quantité pareille (1). Les chapiteaux des cheminées rappellent ceux de l'Ensevelissement. Dans l'escalier, plusieurs niches à coquille et à lanternon (pl. XXIX); en haut, derrière la porte du « petit oratoire », un cul-de-lampe à balustres encadrant deux petites têtes, du même genre que les consoles de la cathédrale et que les dais de saint Timothée et de saint Denis. Dans l'escalier encore, un charmant linteau de porte décoré de sirènes et d'enroulements délicats où se jouent de petits génies (pl. XXIX *bis*); ces motifs peuvent être rapprochés de deux frises de la Belle Chapelle (pl. XX à XXII et XXV). Au même endroit (pl. XXIX *bis*) une bordure de petites têtes qui se suivent une par une, décoration qui se reproduit à la voussure de l'arc d'entrée dans la grotte de l'Ensevelissement.

Tels sont les points de contact. S'ils ne déterminent pas la certitude absolue, ils ont du moins une très réelle valeur. Après l'étude attentive que nous avons faite des deux monuments comparés, nous admettons sans difficulté que Jean de Lépine a probablement travaillé à Solesmes; on lui devrait la partie ornementale, achevée en 1553. Pour Desmarais et Giffart, les vraisemblances ne sont pas moins sérieuses, mais la comparaison des œuvres est plus difficile à établir.

L'attribution proposée par M. Palustre reste en première ligne sur ce terrain disputé.

Nous croyons qu'on peut résumer ainsi qu'il suit les conclusions généralement adoptées touchant l'origine du monument de 1553.

1° Il est l'œuvre d'un atelier français de province, qui n'était pas des plus avancés dans l'imitation de l'art italien. — Sur ce point, la plupart des critiques compétents semblent d'accord. Notre appréciation n'est pas de force à corroborer la leur. Pourquoi ne pas dire cependant, en toute simplicité, qu'elle a été la même, lorsque nous avons pu comparer la Belle Chapelle, avec ses caractères particuliers et sa valeur relative, aux chefs-d'œuvre qui décorent les châteaux royaux, ceux de Touraine, quelques hôtels du Maine et de l'Anjou, d'autres monuments moins considérables à Rouen, Pontoise, Orléans, Rodez? Quand des Français connus, les élèves de Michel Colombe de 1508 à 1519 (2), Jean Texier de 1525 à 1529 (3), Jean de Lépine en 1534 environ (4), sculptaient en province, tout autour de Solesmes, des œuvres secondaires, si l'on veut, mais encore singulièrement remarquables, il est bien difficile d'admettre que, quinze ans plus tard, il n'existât plus, dans les mêmes contrées, un seul atelier capable de faire cette chapelle qu'on a sous les yeux. Enfin, quels que soient les auteurs du jubé de Limoges (1533-1534) (5), leurs pilastres et leurs

(1) On peut objecter que, dans la Belle Chapelle, l'emploi des balustres n'a pas le même caractère de multiplicité voulue qui frappe à l'hôtel de Pincé. (Voir planches XXII, XXI & XX, le *mezzanino* & les dais.) Mais l'ensemble des rapprochements n'en garde pas moins sa valeur.

(2) Voir planches XXX, XXXI, XXXII.

(3) Voir planches XXXV. Cf. page 124.

(4) Voir planches XXVIII, XXIX, XXIX *bis*.

(5) Voir planche XXXVI. Les dais & les clefs pendantes qui ornent ce joli monument, & qu'on a remarqués à Solesmes, se retrouvent un peu partout dans les œuvres de la Renaissance *en France*, par exemple, à Rouen, dans plusieurs monuments, à Azay-le-Rideau (façade du château), dans le grand escalier du château de Blois, &c. Ces motifs ne proviennent-ils pas, par transformation, du XVe siècle français?

bas-reliefs ne semblent-ils pas plus près de l'art italien que les nôtres? Et les statues d'Amboise, de Pontoise, des Andelys (1), qu'on a comparées sans raison à celles de la Belle Chapelle, n'accusent-elles pas davantage l'influence de l'art antique ou le genre italien?

2° L'Angevin Jean de Lépine a probablement travaillé à Solesmes comme ornemaniste. Desmarais et Giffart, ses collaborateurs à la cathédrale d'Angers, étaient vraisemblablement avec lui. Nous avons vu les œuvres certaines des Juste, celles qu'on attribue à leur école, celles qu'on a parfois rapprochées de la Belle Chapelle, dans le Maine et dans l'Anjou (2); nous ne croyons pas qu'on y puisse trouver un terme de comparaison valable permettant de meilleures suppositions. A Chartres seulement, quelques groupes de statues sembleraient provoquer un rapprochement. Depuis le commencement du XVI[e] siècle, des hommes de talent, qui durent faire souche, travaillèrent au tour de chœur de la cathédrale. Il y a dans la deuxième et la troisième scène deux statues de servantes qui rappellent assez bien les femmes représentant des vertus dans notre scène du Couronnement. Mais cette partie du travail est attribuée à Jean Soulas et à l'année 1519 (3). Le baptême du Christ (quinzième scène) appelle aussi l'attention; on l'attribue sans certitude à Guybert et, pour partie du moins, à l'année 1543 (4). Ces remarques peuvent être notées, mais elles ne sauraient justifier un système nouveau. Quant aux Sépulcres que nous avons pu étudier (5), ils n'ont rien de commun avec la statuaire de la Belle Chapelle. L'hypothèse de M. Palustre nous semble donc la seule qui puisse être sérieusement présentée, en l'état actuel de la question, c'est-à-dire tant que les documents décisifs n'auront pas été découverts.

Si cette dernière conclusion de nos recherches nous prive de la satisfaction, que tant d'auteurs ont souhaitée, de proposer un nouveau système, elle montrera du moins dans quel esprit de consciencieuse impartialité nous avons voulu conduire ce travail. Multiplier les suppositions, quand on ne peut accroître la somme des certitudes, c'est retarder la marche de la vérité. — La reproduction de nos monuments, avec l'analyse des débats qui s'y rattachent, est désormais aux mains des critiques et des artistes; notre but est atteint. Heureux si cette tâche, trop nouvelle pour nous, et trop hâtée par des circonstances diverses, n'a pas été trop insuffisamment remplie; c'était un honneur d'avoir à l'entreprendre; c'est un regret de n'avoir pu mettre à son service, pour notre part, que des moyens très imparfaits.

(1) Voir planche XXXIV.

(2) Notamment, dans le Maine : le Sépulcre de la Chapelle-Rainsouin (1522) (cf. CHARDON, *Le Sépulcre de la Cathédrale du Mans*, 1869, p. 8; MOULARD, *Monographie de la Chapelle-Rainsouin*, Mamers, Fleury & Dangin, 1890, in-8° de XX-226 p., p. 91); les Saints de Sainctot Chemin, 1530-1555 (cf. p. 97, note 1; PALUSTRE, *La Renaissance en France, Le Maine*). Dans l'Anjou : la Bourgonnière, près la Chapelle-Saint-Florent, œuvre justement appréciée & suffisamment connue; le Coudray-Montbault, curieux Sépulcre presque enfoui sous les ruines du prieuré, & tout mutilé. Nous avons pu, non sans peine, en obtenir un cliché présentable. A quelques détails près, voir la description par C. PORT, dans le *Dictionnaire de Maine-et-Loire*. Ce groupe, d'une valeur très secondaire, n'est pourtant pas absolument sans mérite. Il paraît remonter au règne de François I[er].

(3) DE MÉLY, *Le Tour du chœur de la Cathédrale de Chartres*, 1891, p. 5. Cette curieuse série de groupes mériterait d'être reproduite avec soin.

(4) *Ibid.* p. 17.

(5) Poitiers, église Notre-Dame; Bourges, cathédrale; le Mans, cathédrale, & Marolles-les-Brault (Sarthe); Pontoise, Saint-Maclou; Amboise; & autres déjà nommés. — Ceux d'Avignon, église Saint-Pierre, d'Eu, de Senanques (Oise), sont pleins d'intérêt pour l'histoire de l'art, à des degrés très divers, croyons-nous. Mais ils se rattacheraient plutôt à notre Tombeau du Christ, sans se réclamer toutefois de la même origine que lui.

FIN

ERRATA.

p. 19	note 2	*au lieu de*	1794	*lisez*	1494
49	ligne 10		de Saint-Florent du Ronceray		de Saint-Florent, du Ronceray
51	7e vers de la chanson		rassant		rassaut
57	ligne 9		24 novembre		24 novembre 1807
59	ligne 15		les choses		ces choses
61	ligne 1		février 1802		février 1702
78	ligne 10		une Revue parisienne		la *Revue Parisienne*
89	ligne 27		grands trésors		grands décors
95	ligne 14		que l'on croit		qu'on le croit
96	lignes 15, 20		M. Lamperé		M. Lampué



JUBE DE LIMOGES

[illegible]

TABLE DES CHAPITRES

CHAPITRE III

RECHERCHES ET SYSTÈMES. ÉVOLUTIONS SUCCESSIVES DEPUIS DOM GUÉRANGER (1846)

CHAPITRE IV

LE TOMBEAU DU CHRIST (1496)

CHAPITRE V

LE TOMBEAU DU CHRIST (SUITE). QUESTION D'ORIGINE.

CHAPITRE VI

LA CHAPELLE DE LA VIERGE (1553). DESCRIPTION ET EXPLICATION PAR DOM GUÉRANGER.

CHAPITRE VII

LA CHAPELLE DE LA VIERGE. ÉTUDE DU MONUMENT.

CHAPITRE VIII

LA CHAPELLE DE LA VIERGE (SUITE). QUESTION D'ORIGINE.

FIN DE LA TABLE

TABLE DES PLANCHES

DESSINS DANS LE TEXTE

(Ces deux derniers bois, prêtés par MM. Hucher fils, Bertrand de Broussillon & P. de Farcy).

ACHEVÉ LE 24 MAI 1892

A L'IMPRIMERIE SAINT-PIERRE

SOLESMES, SARTHE


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01524 4110

